This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

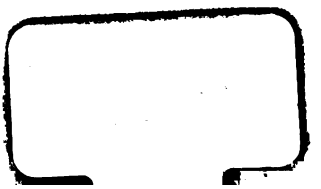
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



NAF
Berger

Studien und Kritiken

von

Alfred Freiherrn v. Berger

Zweite Auflage

Leipzig 1900
Eduard Avenarius

1, Stage
2. Drama — Hist. and crit
3. Photosphere
4. Theatres — Austria — Vienna
1,4 C

Studien und Kritiken.

Von

Alfred Freiherrn v. Berger.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Eduard Avenarius.
1900.

EN

1, Stage
2. Drama — Hist. and crit
3. Photosperme
4. Theatres — Audiens — Venue
1,4 C

Studien und Kritiken.

Von

Alfred Freiherrn v. Berger.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Eduard Avenarius.
1900.

EN

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
257212B
ASTOR LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1943 L

Alle Rechte vorbehalten.

Meiner Frau

zugeeignet.

Feldman 30 Aug. 1943

Widmung.

Dieſe Blätter enthalten eine kleine Ausleſe deſſen, was ich in den letzten ſieben Jahren über die Kunſt, insbeſondere die dramatiſche Kunſt, gedacht, gefühlt und gegrübelt, geſagt und geſchrieben habe. Wie auch der Werth dieſes Buches ſein möge, Du haſt Antheil daran, in Vielem empfinde ich, während ich es wieder überleſe, Deine ſtille Einwirkung. Geſprochen freilich haben wir über die Dinge, von denen das Buch handelt, nur ſelten und zufällig, und niemals im Allgemeinen. Ueber Kunſt zu reden, iſt Deine Art nicht; Du biſt auch, dem Himmel ſei Dank, keine moderne Frau, die ſich verpflichtet fühlte, ihren Gatten zu beunruhigen, indem ſie „ſein geiſtiges Leben theilt“, wie die übliche Phraſe lautet. Von Dir gelernt habe ich durch das, was Du biſt, dadurch, daß ich aus der Nähe zuſah und mitempfand, wie die ſchauſpieleriſchen Schöpfungen der Künſtlerin Stella Hohenfels entſtanden und wurden, daß ich die unbewußten ſchaffenden Kräfte in Dir an ihrem edlen Werke

weben sah. Zuweilen auch dadurch, daß Du meinen Kopf zu Hilfe nahmst, wenn Dein suchendes Empfinden auf ein Hemmniß stieß. Indem ich so Dich immer besser kennen lernte, kam ich dem Wesen der Kunst so nahe, als mir dieß möglich ist. Dir widme ich diese Blätter als bescheidenes Andenken an sieben gemeinsam gelebte, gute, gehaltvolle Jahre.

Hietzing, im Sommer 1896.

Inhalt.

Seite

Von Homer 1
Das tragiſche Drama des Aeſchylus 10
Dante 23
Shakeſpeare 50
Der junge Shakeſpeare 61
Das Weib auf der Bühne Shakeſpeare's 70
Shakeſpeare's Julius Cäſar 80
Der Hamletcharakter ein Erzeugniß der Schauſpielkunſt . . . 102
Der Hamlet Mounet-Sully's 127
Otto Ludwig und Friedrich Schiller 134
Fiakerideen 148
Burgtheater
Kleiſt's Penthesilea 156
Lord Byron's „Kain" 166
„Antonius und Kleopatra" von Shakeſpeare 173
Anzengruber im Burgtheater 180
„Die Rechte der Seele" von Giuſeppe Giacoſa. „Liebelei" von Arthur Schnitzler 186
„Hannele". Bühnendichtung von Gerhart Hauptmann . . 194
Henrik Ibſen 203
Ibſen's Rosmersholm 214
Florian Geyer, von Gerhart Hauptmann 241
Ueber den Monolog 250
Ueber Schauſpielkunſt 258
Zur Philoſophie der Duſe 271
Von italieniſcher und deutſcher Schauſpielkunſt 278

Druckfehler-Berichtigung:

Es ist zu lesen:

Seite 35, Zeile 10 von unten „seinem“ statt „seinen“.
„ 38, „ 5 von oben „ihm“ statt „im“.
„ 48, „ 12 von oben „ein Erwachen“ statt „Erwachen“.
„ 54, „ 13 von oben „Savonarola“ statt „Savonavola“.
„ 57, „ 10 von unten „Problems“ statt „Problens“.
„ 81, „ 5 von oben „mit ihm zu identificiren“ statt „zu identificiren“.
„ 98, „ 4 von oben „in der“ statt „der in“.
„ 102, „ 9 von unten „Unbefangenen“ statt „Unbefangenem“.
„ 115, „ 3 von unten „analytisch“ statt „analythisch“.
„ 119, „ 2 von unten „schauspielerischer“ statt „schauspielerische“.
„ 120, „ 13 von unten „restlos“ statt „rastlos“.
„ 144, „ 11 von unten „monomanische“ statt „normanische“.
„ 176, „ 10 von unten „übermannt“ statt „übermittelt“.
„ 208, „ 13 von oben „Hieroglyphenschrift“ statt „Hiroglyphenschrift“.
„ 244, „ 3 von unten „zweites Gesicht“ statt „ein zweites Gesicht“.

Von Homer.

Die Nothwendigkeit, mich für eine Reihe öffentlicher Vorträge vorzubereiten, veranlaßte mich, die Ilias und die Odyssee wieder einmal mit voller Aufmerksamkeit durchzulesen. Kräftig lebte dabei in mir die Empfindung auf, mit welcher ich vor drei Jahrzehnten als Kind Homer's Gesänge in mich aufgenommmen hatte; zuerst aus Gustav Schwab's Nacherzählung in deutscher Prosa, dann aus einer auf grobes Papier übel gedruckten Wiener Raubausgabe der Voß'schen Uebersetzung, die ich in einer rückwärtigen Reihe des väterlichen Bücherschrankes, welcher die schöne Literatur in sich schloß, aufgefunden hatte. Die vordere Bücherreihe, über welche die vier schlichten blaugrauen Bände Homer's herüberschauten, bestand aus goldflimmernden Miniaturausgaben moderner deutscher Dichter. In der Wohnung herrschte trübes Halbdunkel. Nahe gegenüber stand eine altersschwarze Kirche, in deren Mauerlöchern Tauben nisteten. Man sah nur ganz wenig Himmel, im Winter bei trübem Wetter brannte einen großen Theil des Tages über die Lampe. War das jedesmal ein Schmerz, wenn wir im Spätherbst aus den Bergen in die Stadt übersiedelten! In den ersten Wochen wußte ich mich nicht

zu faſſen vor Heimweh nach Sonne, offenem Himmel, Wolken, Bergen und See, nach ungebundener Bewegung im Freien. Dazu kam das Lernen, die Einförmigkeit des ſtillen, beinahe einſamen Daſeins. Unter dem dumpfen Drucke dieſer Umſtände entwickelte ſich in mir, wie in ſo vielen modernen Kindern, denen die natürliche Bethätigung und Entwicklung der in ihnen gährenden und pulſirenden Lebenskräfte abgeſchnitten iſt, das wunderliche ſeeliſche Etwas, das wir Phantaſie nennen. Heißhungrig, wie ein geſundes Kind, verſchlingt die junge Phantaſie Alles, was ihr Stillung verheißt, gleichviel, wie es ihr bekommen mag. Davon, wie ſie in der Werdezeit genährt und gezogen wurde, hängt aber die Zukunft eines Menſchen ab. Dieſes neue, in ſeiner Entſtehung halb krankhafte ſeeliſche Gebilde begründet im Bewußtſein die bedenkliche Anlage, neben oder hinter dem wirklichen Leben eine zweite Traumexiſtenz zu führen. Aus dieſer Anlage kann ſich jene unheimliche, den Nervenärzten bekannte Spaltung des Bewußtſeins entwickeln, welche die Urſache aller möglichen, nervöſen und ſeeliſchen Krankhaftigkeiten iſt; der wilde Schößling kann aber auch ſo veredelt und gepflegt werden, daß er zu demjenigen wird, was wir geiſtige Cultur, Bildung, Idealismus nennen, ohne mit Einem dieſer Namen ſein Weſen erſchöpfend zu bezeichnen. Dieſes unnennbare Etwas iſt dasjenige, wodurch ſich der eigentliche Menſch von dem ſehr ſchlauen und geſchickten Thiere unterſcheidet, zu welchem der moderne Menſch, wie viele Anzeichen lehren, zu entarten und zu verwildern droht. In der Cultur, dem Reichthum, dem Gehalt, der Be-

weglichkeit und Grazie der Phantaſie beſteht die ſogenannte Bildung weit mehr als in dem Wiſſen, das im Gedächtniß ruht, und in der Geſchultheit des Verſtandes. Von dem Zuſtande der Phantaſie hängt vornehmlich der Culturgrad des Gefühlslebens ab, der Leidenſchaften und Affecte der Menſchen, in welcher Hinſicht unſer Zeitalter entſchieden zurückgegangen iſt. Man wähne doch nicht, daß das Menſchengemüth reine menſchliche Gefühle von ſelbſt hervorbringt. So wenig die Geräuſche und Schreie der Natur echte Töne im muſikaliſchen Sinne des Wortes ſind, ſo wenig iſt der rohe, unreine Aufſchrei des Herzens, der Affect, ein Gefühl im menſchlichen Sinne. Nur ein muſikaliſches Inſtrument bringt muſikaliſche Töne hervor, und nur der Menſch, der ſein Herz zu einem kunſtvollen Inſtrument gemacht hat, wie der Sänger ſeine Kehle zum Muſikinſtrument ausbildet, vermag menſchlich zu empfinden. Fühlen iſt Kunſt, nicht Natur, und die Lehrerin in dieſer Kunſt iſt vor vor Allem die Poeſie. Das wußten die Griechen, welche doch Niemand fader, ſchöngeiſtiger Gemüthsverweichlichung beſchuldigen wird, und darum machten ſie die Poeſie zur Grundlage des Jugendunterrichtes.

Auf das geſunde Wachsthum einer kindlichen Phantaſie wirkt nun die Poeſie Homer's, wie reine, friſche Bergluft auf ſich entwickelnde Lungenflügel. Das erfuhr ich damals in mir ſelbſt. Die Ilias und die Odyſſee brachten etwas von der Helle und Heiterkeit des Himmels, unter dem ſie entſtanden ſind, in das traurige Halbdunkel der Wohnung. In beiden Gedichten athmet das Wohl- und Hochgefühl ſtarker, glücklicher, nach außen

ſchauender und lebender Menſchen, die ſich an ſich ſelbſt und an ihren Schickſalen freuen, wie Kinder an ihren Spielen, und mit der ſchnell nachfühlenden Mimik des Kindesalters ging etwas davon in mich über.

Auch heute noch gehört mir Homer zu den wunderſeltenen Büchern, die man immer wieder lieſt, in deren Welt man ſich ab und zu eine kurze Erholungsreiſe oder Sommerfriſche gönnt. Jeder Menſch, der gewöhnt iſt, einen großen Theil ſeines Lebensglückes aus Büchern zu ſchöpfen, der es liebt, der Wirklichkeit bisweilen durch ein Hinterthürchen zu entſchlüpfen und ſich in holde, heimliche Gärten der Phantaſie zu retten, hat ſolche Bücher, die ihm etwas ganz Beſonderes bedeuten, das ſich mit Worten nicht recht beſchreiben läßt. So ein Buch iſt wie eine Gegend, mit welcher das Gemüth verwachſen iſt, eine ſonnige Stelle in der Welt ... Mitten im Staub des heißen verdrießlichen Lebens, widerwärtige Geſichter und Geſchäfte um ſich her, ſchlimme Gefühle im Herzen, denkt man an die Stimmung dieſes Buches, und eine anheimelnde Empfindung durchzuckt einen, eine Freude, daß dies in der Welt exiſtirt. Bücher können tief ſein, von genialer Gewalt des Gedankens und der Sprache, ſie können uns packen, mit ſich fortreißen, bezwingen, aber das iſt etwas ganz Anderes als Dasjenige, was jene unſchätzbar macht. Man beachte, daß die Metaphern, durch welche wir aufregende Bücher charakteriſiren, von Vergewaltigungen hergenommen ſind, die man nicht gerne erduldet. Ich will nicht gepackt, bezwungen, fortgeriſſen ſein; nur gewiſſe Ibſen'ſche Frauenzimmer wollen das. Ich ziehe

die beruhigenden, aufheiternden, windſtillen Bücher vor, aus denen uns gleichwohl ein Geiſt anweht, der an Tiefe und Stärke jenem ebenbürtig iſt, der uns in den anderen durch ſeine erſchütternde Geberde erſchreckt. Leider ſind ſie ſehr ſelten, wie alle wirklich guten Dinge. Auf tauſend Bücher, die den Leſer nicht loslaſſen, kommt kaum Eines, von dem ſich der Leſer nicht trennen kann. Durch dieſe anheimelnden Eigenſchaften behauptet ſich Goethe's „Götz von Berlichingen", ſo wenig dramatiſch er iſt, nachhaltig auf der Bühne, der große Erfolg des Scheffel'ſchen „Ekkehard" erklärt ſich ſo. Das Geheimniß, ſo zu dichten, ſcheint verloren gegangen.

An der Spitze dieſes Schlages Bücher ſtehen die Epen Homer's, namentlich die Odyſſee. Es wäre gewiß irrig, den ewigen Werth dieſer Gedichte in der angenehmen Stimmung zu ſehen, die ſie athmen. Aber die Wirkung iſt doch ein Anzeichen tieferer Eigenſchaften. Warum überſtrömen uns andere Werke nicht mit dieſem heiteren, ruhigen Wohlgefühl, in welchem alle Seelenkräfte lebhaft thätig ſind, aber ohne Fieber, ohne Hitze, ohne Athemloſigkeit?

Vor Allem deshalb, weil Homer verlangt, daß die Phantaſie des Leſers ihr Werk gründlich und völlig verrichte. Daran ſind wir nicht gewöhnt. Das gedankenſchnelle ſtille Leſen hat die moderne Poeſie um ihre hörbare ſinnliche Erſcheinungsform betrogen. Die Aufmerkſamkeit des modernen, nervöſen Leſers verweilt nicht, ſie formt das Geleſene nicht zum klaren, ſcharfumriſſenen, Schatten werfenden, plaſtiſch ſchönen Bilde, und unſere Dichter regen die Phantaſie auf, ohne ſie zu befriedigen,

indem ſie dieſelbe ihr Werk zu Ende thun laſſen. Homer fordert, daß man die Vorſtellungen, welche er dichteriſch vorzeichnet, wirklich vollziehe, daß man ſich die Scenen, die er ſchildert, ruhig, klar und groß einbilde, wie er ſie innerlich geſchaut hat. Man erntet reichen Lohn, wenn man die Forderung erfüllt; bildneriſche Freude adelt alsdann den poetiſchen Eindruck. Man mache den Verſuch mit der Schilderung des Momentes, in welchem Pallas Athene den aufbrauſenden Achilleus, der eben ſein Schwert halb aus der Scheide gezogen hat, um den Atriden niederzuhauen, von blutiger Gewaltthat zurückhält. Von rückwärts, ihm allein ſichtbar, zupft ſie ihn an einer Haarlocke und mahnt den zu ihr Zurück- und Emporblickenden zur Mäßigung. Da löſt ſich die ſprungbereite Spannung in dem überraſchten Helden und, langſam den Arm ſinken laſſend, verſenkt er das Schwert in die Scheide. Kann es etwas bildneriſch Schöneres, ſeeliſch Ausdrucksvolleres geben, als dieſe Gruppe? Die Griechen ſahen in Homer's Dichtung den Urſprung ihrer Tragödie. Mit gleichem Recht durften ſie auch den Embryo ihrer Plaſtik in ſeiner Poeſie entdecken. Homer hat eben für Hörer gedichtet; ſein Publicum lauſchte ſeinen Geſängen, wie wir einer muſikaliſchen Aufführung, und ein Anflug dieſer Stimmung überkommt auch uns, wenn wir Homer in der rechten Weiſe genießen.

Zu den merkwürdigſten Zügen ſeiner Technik gehören bekanntlich die umſtändlich durchgeführten Gleichniſſe. Die meiſten drehen ſich um Vorgänge, wie ſie dem Landbauer, dem Hirten, dem Jäger, dem Seefahrer

aus täglicher Erfahrung so geläufig sind, daß die leiseste Anregung genügt, um die Vorstellungen davon in leibhaftiger Deutlichkeit wachzurufen. Homer lesend, meint man den Rhapsoden zu sehen, wie er sich darstellend der Vorstellungen in den Köpfen seiner Zuhörer bediente, um diesen mittelst ihrer die Scenen heroisch erhöhten Lebens und Kämpfens so klar und lebendig zu malen, wie täglich Gesehenes und Erlebtes vor ihren Sinnen schwebt. Im Wesen verfahren alle Poeten so. In Homer's Gleichnissen wird eben ein Grundgeheimniß aller dichterischen Darstellungstechnik durchsichtig: die Vorstellungen, auf welche der Dichter in seinen Hörern zählen kann, kunstvoll zu verwenden, um diese zu nöthigen, sich lebendig vorzustellen, was ihnen nicht geläufig ist, obwohl sie sich darnach sehnen, es vorzustellen. Aus Homer's Gleichnissen könnte man die Weltanschauung ableiten, auf welche er in seinem Publicum baute.

Durch die Gleichnisse entsteht in Homer's Gedichten eine poetische Wirkung von eigenthümlichster und intimster Art. Durch sie werden Scenen des Bauern- und Hirten-, des Jäger- und Matrosenlebens zum ruhigen, entfernten Hintergrunde der tiefbewegten tragischen Handlung, die sich vorne abspielt. Ueber die Kämpfe und Leiden der Helden und Götter hinweg sieht der Hörer draußen in der Ferne den Landmann bei seiner Arbeit, sieht den Hirten mit der Heerde, sieht das Meer branden, die Vögel hin und wieder fliegen, die Sterne auf- und niedergehen, wie seit Jahrtausenden. Vom dauernd Zuständlichen des Menschendaseins hebt sich die große Handlung und Katastrophe der Helden ab. Ein Freund

erzählte mir, wie es ihn in Oberammergau besonders berührt habe, als er, während auf der Bühne das welterlösende Leiden des Heilands gespielt wurde, über die Bühne hinweg auf einem Acker einen Bauer sah, der sein Feld pflügte. Das ist echt Homerisch. So muß man Homer's Gleichnisse auffassen, um ihre tiefe, ungewollte Poesie zu empfinden. Durch sie erweitert er seine Schilderung zum Weltbilde.

Daß Homer vom Kunstwerke forderte, ein symbolisches Weltbild zu sein, geht aus seiner Schilderung des Schildes des Achilleus hervor, welchen der göttliche Meister Hephästos als Prachtstück der Rüstung anfertigt. Homer scheint diesen Wunderschild so genau zu beschreiben, daß man wohl daran gedacht hat, nach dem dichterischen Entwurf einen wirklichen Schild zu bilden. Vergebliches Bemühen! Dieses ätherische Phantasiegebilde, dieses Ideal in Waffengestalt, widerstrebt, so klar es geschaut ist, der grob materiellen Verwirklichung. Wie jede echte poetische Schöpfung, täuscht der Achilleusschild durch einen Anschein von Möglichkeit, in einem Stoff der Wirklichkeit dargestellt zu werden, was doch gerade so widersinnig ist, als die Idee, einen Traum zu photographiren. Nicht mit todtem, blinkendem Zierrat, sondern mit Leben bedeckte die beseelende Hand des göttlichen Künstlers die Wölbung des Schildes; alle Scenen, aus denen das Leben besteht. Krieg und Frieden, Hochzeit und Bestattung, Sieg und Niederlage, Jagd und Feldbau, Alles erschien unter Hephästos' Hand wie lebendig auf dem Achilleusschilde. Jedes Ideal, welchem Lebensgebiet auch die Form entnommen sein mag, unter welcher es ver-

ſinnlicht wird, hat die Tendenz, den ganzen Inhalt des Daſeins einzubeziehen und zu bedeuten.

Dieſer Wunderſchild iſt ein treffendes Symbol der Homeriſchen Dichtung. An dieſer kann man den wahren Sinn, das echte Weſen aller Kunſt kennen und empfinden lernen. Wer davon auch nur einen Hauch verſpürt hat, iſt wenigſtens davor gefeit, ſich durch gröbliche Falſificate der Poeſie, wie ſie in unſeren Tagen im Umlauf ſind, täuſchen zu laſſen.

Das
tragiſche Drama des Aeſchylus.

Es gibt vielleicht kein Drama in der Weltliteratur, das denjenigen, der ſich bemüht, Anderen eine treue und lebendige Vorſtellung davon zu geben, in ſolche Verlegenheit ſetzte, wie die Trilogie des Aeſchylus. Die einfache und knappe Handlung iſt allerdings mit wenigen Worten erzählt, die Charaktere der handelnden Perſonen ſind raſch geſchildert. Aber durch eine ſolche Erzählung und Schilderung empfängt derjenige, der ſie vernimmt, kaum eine Ahnung von dem Gehalt und Werth des ganzen Werkes. Denn dieſer liegt zum allergrößten Theil in den lyriſchen Partien, in den Geſängen des Chors, welche durch das eigentlich dramatiſche Element, die Handlung, angeregt werden und ſich auf dieſelbe beziehen. Lyrik erzählen, das iſt, als ob man Muſik oder einen Tanz erzählen ſollte. Und gar eine Lyrik, wie die Chorlyrik des Aeſchylus, die mit Muſik und Tanz noch ſo innig zuſammenhängt wie der Leib mit der Seele. Heute liegt nur ihr ſtummer, todter Text vor uns. Mühſam arbeiten wir uns zum nüchternen, ſyntaktiſchen und logiſchen Verſtehen der Sätze durch, aus welchen die Chorgeſänge beſtehen; das, was wir,

angeſtrengt ſinnend, nur ſchwer buchſtabiren, uns geſungen vorzuſtellen und beim Hören unmittelbar verſtanden, unmerklich, augenblicklich, wie man Muſik verſteht, das muthet uns an, als ſollten wir uns vorſtellen, daß Menſchen anmuthig Ball ſpielen mit Laſten, die wir mit Aufgebot aller Kraft nur ſchwer von der Stelle ſchieben. Die Weltmeerdünung, die, ſich hebend und ſenkend, dieſe wuchtigen, rieſenhaft phantaſtiſchen Gedankenblöcke, gleich ſchwimmenden Eisbergen, rhythmiſch wiegte, iſt verſchwunden, wir wiſſen nur, daß ſie geweſen ſein muß, und vermögen aus der Metrik der Chorgeſänge den Tact zu erhorchen, nach welchem ſie im atheniſchen Theater wider die Herzen brandete und donnerte.

Das helleniſche Drama hat ſich herausgebildet aus dithyrambiſchen lyriſchen Chorgeſängen, welche urſprünglich die Leiden und Thaten des Gottes Dionyſos zum Gegenſtande hatten, ſpäter auch die Schickſale anderer Heroen der helleniſchen Heldenſage. Wiewohl ſich dieſe, Dionyſiſcher Begeiſterung entſpringenden Geſänge auf Heldengeſtalten und Schickſale bezogen, ſolche beſangen, beklagten, verherrlichten, erſchienen doch die Geſtalten nicht den Augen der Zuhörer des von Tanzbewegungen begleiteten Geſanges, ereigneten ſich die Schickſale nicht ſichtbar vor ihnen, ſondern Beides war nur der leidenſchaftlich befeuerten Einbildung der in Dionyſiſcher Trunkenheit Singenden und Tanzenden und der horchenden, Schauen und Fühlen der Sänger und Tänzer mitlebenden Menge innerlich gegenwärtig. Dieſe Lyrik hatte alſo ſchon einen dramatiſchen Mittelpunkt, aber

einen unsichtbaren, keinen sinnlich wahrnehmbaren dramatischen Kern. Man sah die singenden Tänzer, man hörte ihre Gesänge, die Helden aber, deren Thaten und Leiden sie nicht episch erzählten, sondern lyrisch leidenschaftlich besangen und tanzten, sah und hörte man nicht. Möglich, daß, hingerissen von der Ekstase, die Chorsänger oder Einzelne unter ihnen bisweilen aus dem Ich des Helden heraussangen, was dieser leidet, aber damit war der Uebergang von der Lyrik zum Drama doch nur angebahnt, nicht vollzogen. Der geniale Schritt, den innerlich geschauten Heros und sein im Gemüthe mitgelebtes ergreifendes Schicksal den Zuhörern sichtbar vor die Augen zu stellen, dieses scheinbar vor ihnen geschehen zu lassen, wird von den Alten an den Namen des Thespis geknüpft, welcher halb mythische Dichter ihn in der einundsechzigsten Olympiade, d. i. 536 vor Christi Geburt, zur Zeit der Tyrannis des Pisistratus gethan haben soll. Er erfand den Schauspieler. Er sonderte einen Mann aus dem Chore aus, welchen er mit der Aufgabe betraute, aus dem Ich des Heros heraus zu sprechen und die Thaten desselben scheinbar zu thun, auf welche sich die Begeisterung des singenden Chors bezog. Durch diese Neuerung des Thespis war das tragische Drama erfunden. Es ist selbstverständlich, daß der Darsteller des Heros, den der Chor dithyrambisch anfang, auch einigermaßen aus der lyrischen Erregung desselben, welcher eben der Gesang entquoll, heraustrat. Zwar stand auch er noch im innerlichen Verhältnisse der Begeisterung zu dem Heros, den er zu spielen hatte, aber er mußte doch das Singen, das nur einen Sinn

hatte, wenn es dem Heros und dem Schickſal desſelben galt, in der Richtung zur gemeinen, geſprochenen Rede hin herabſtimmen, wenn er die Illuſion erwecken wollte, der Held zu ſein, dem die Gemüther des Chors und der umgebenden Menge enthuſiaſtiſch zuſtrebten. So kam mit dem ſichtbaren dramatiſchen Kerne die geſprochene Rede als weſentlicher Beſtandtheil in die Tragödie. Nicht minder klar iſt, daß durch die Einführung des ſinnlich wahrnehmbaren Heros auch der Chor in eine Rolle hineingerathen mußte. So lange die Chorgeſänge dem Dionyſos, deſſen Feſte ſie verherrlichten, galten, lag es nahe, daß ſich die Singenden und Tanzenden als das Gefolge des Gottes, als bockartige Satyrn zu fühlen ſtrebten, — ohne dieſe Rolle jedoch beſonders ernſt zu nehmen und ſtramm feſtzuhalten, — und ſich dementſprechend maskirten. Wenn auch ſpäter an Stelle des Dionyſos andere Heroen traten, ſo lag darum doch, ſo lange dieſe nur der Einbildung viſionär vorſchwebten, kein Grund vor, die altgewohnte Satyr-Rolle mit einer anderen zu vertauſchen, wenigſtens keiner, die ſtark genug war, die Zähigkeit zu überwinden, mit welcher jedes Volk an ſeinen alten Bräuchen hängt. In dem Augenblicke aber, in welchem dieſer Heros dem Chore ſichtbar gegenübertrat und zu ihm ſprach, das ihm geltende Beſingen desſelben zu einem gleich einer Anrede an ihn gerichteten Anſingen wurde, mußte der Chor, der ſich bisher als die Satyrgefolgſchaft des Dionyſos gefühlt und maskirt hatte, ſich dazu entſchließen, ſich in eine Rolle hineinzufühlen, welche dem Heros gegenüber Sinn und Verſtand hatte. Wenn der heimkehrende

Agamemnon von einem Chor bocksfüßiger Satyrn begrüßt worden wäre, das hätte doch die Illusion, Agamemnon vor sich zu haben, gröblich zerrissen. Man sieht, welche wichtige Folgen es hatte, daß Thespis den Gegenstand des tragischen Gesanges selbst sichtbar machte, ihn aus dem Luftreiche der Phantasie auf den festen Boden stellte, daß er darauf ausging, Illusion zu erregen. Reicht man dem Realismus nur den kleinen Finger, so verlangt er gleich die ganze Hand und endlich den ganzen Menschen.

Diesen Ursprung des hellenischen Drama's zu kennen und zu verstehen, ist unerläßlich, um das Wesen desselben zu begreifen. Sein Ursprung ist die Phantasie und die von den visionär geschauten Phantasie-Gebilden erweckten Gefühle, nicht die Wahrnehmung der Wirklichkeit und die von dieser im Gemüth empfangenen Eindrücke. Es ist nicht entstanden durch Nachahmung, deren Modelle wirkliche Menschen und Vorgänge gewesen wären, sondern durch den Versuch, innerliches Imaginiren zu steigern bis zur sinnfälligen Klarheit und Deutlichkeit einer Hallucination, einer vermeintlichen Wahrnehmung, welcher ja jegliche Ekstase zustrebt. Woher die Phantasie ihre Formen und Farben nimmt, das ist eine andere Frage. Diejenigen mögen Recht haben, welche behaupten: Ohne Sinneseindrücke keine Phantasiebilder. Aber die Dichtung kommt aus der Phantasie, nicht aus der Wahrnehmung. Strebt der moderne, den Hellenen, wenigstens ihren Dichtern, wahrscheinlich gänzlich unverständliche Realismus danach, nur solche Phantasien zu haben, welche inhaltlich den

Wahrnehmungen der Wirklichkeit gleichen, so wäre das ideale Ziel des hellenischen Bestrebens, den Phantasien, was auch ihr Gegenstand sein mag, die Leibhaftigkeit von Sinneswahrnehmungen zu verleihen. Ein Wesen, das es gar nicht gibt, ein Charakter, der in Wirklichkeit nicht seinesgleichen hat, so imaginirt und dargestellt, daß wir ihn lebendig vor uns zu haben wähnen, — ist das nicht auch Realismus? Hellenisches Kunstziel ist: Verwirklichen des Phantasirten; modernes: Phantasiren des Wirklichen.

Die Vision, die Ausgeburt überschwänglichen, einem Phantasiegebilde geltenden Fühlens, ist die Keimzelle des hellenischen Drama's. Auch nachdem die Vision in eine Illusion verwandelt worden war, indem der Heros nicht mehr rein imaginirt, sondern der ihn darstellende Schauspieler für den Heros gelten sollte, suchte man den Visions-Charakter festzuhalten. Daher verbarg man die Persönlichkeit des Schauspielers den Blicken der Menge, indem man seine Gestalt in ein langes Gewand hüllte und durch den Kothurn vergrößerte und sein Antlitz mit einer Maske zudeckte. Der Anblick seiner nackten Individualität hätte die Alten aus der visionären Stimmung, in welcher sie das tragische Drama auf sich wirken ließen, herausgerissen.

In der Dichtung des Aeschylus ist deutlich zu bemerken, daß die Phantasie des Dichters zur Vision hindrängt, sein Fühlen zum ekstatischen Uebermaß. Physychologisch gehört er zum Schlage des Propheten Jesaias. Er stellt sich nicht die Dinge lebhaft vor, er hat Gesichte; er spricht nicht mit dem Bewußtsein, sich sinnreicher Redefiguren

zu bedienen, in treffenden Methaphern, sondern, wie ein wahrträumender Seher, muß er sich seine Gedanken aus der Folge glühender Bilder herausdeuten, in welcher sie sich ihm offenbaren. Daraus erklären sich die vielen Dunkelheiten bei ihm. Es ist die Dunkelheit eines Sehers und Propheten, der deutungsvolle Bilder schaut, nicht Gedanken denkt. Es ist nur ein Zugeständniß an die Hörer, wenn er den Bildern, in welchen er seine Gedanken schaut, ihre Deutung beifügt und sie dadurch scheinbar in glücklich und geistreich gefundene Gleichnisse verwandelt.

Es zog einmal ein Mann
Ein Löwenjunges, Säugling noch, sich auf.
Wie war das Kleine zahm,
Der Kinder Spielgesell', der Greise Lust.
Oft schaukelt' er's im Arm,
Als wär's ein Kind. Da leckt' es seine Hand
Und blickte fromm, und wenn es hungrig war,
So wedelt' es und bat.

Doch als es älter ward,
Da zeigte sich die eingeborene Art.
Was war der Pflege Dank?
Es schuf das Mal sich in der Lämmer Mord,
Die Heerde lag zerstört,
Der Hof voll Blutes, das Gesinde schrie,
Erwachsen war des Hauses Höllengast,
Ein grimmig reißend Thier.*)

Dieses Gesicht bedeutet den Mann, der, gleich dem Sohne des Priamos, der Helena raubte, die Schuld in sein Haus aufnimmt und doch hofft, dem Verderben zu entrinnen. All' sein Denken ist gekleidet in die feurige

*) Uebersetzt von Ulrich v. Willamowitz-Moellendorf.

Tracht viſionärer Phantaſie; das läßt uns ahnen, wie die Dionyſiſchen Menſchen innerlich mögen beſchaffen geweſen ſein, welche die Tragödie ſchufen. Dem entſprechend iſt ſein Fühlen, welches ja immer zur Stärke der Phantaſie im geraden Verhältniſſe ſteht, von einer Stärke, die es begreiflich erſcheinen läßt, wenn der davon Ergriffene es in Dionyſiſcher Raſerei, in Tanz und Geſang ausſtrömen mußte. Aeſchylus hat das tragiſche Gefühl noch mit dem wilden Reiz der Urſprünglichkeit erlebt, als eine auf ihn losbrechende Elementarkraft. Die Gewalt des Dramatiſchen und Tragiſchen war ihm noch nicht, wie vielleicht ſchon dem civiliſirten Sophokles, etwas Bekanntes und Gewohntes, etwas Geläufiges und Gezähmtes, ſondern er erſchrak noch darüber, wie über die urplötzliche Erſcheinung eines Gottes, oder wie jener Sterbliche erſchrocken ſein mag, der als der Erſte ſeines Geſchlechtes die herrliche und ſchreckliche Flamme auflodern ſah, die ſeinen Nachkommen zur freundlichen Hausgenoſſin geworden iſt. Aus dieſem Grunde ſtelle ich den Aeſchylus den beiden anderen großen Tragikern Sophokles und Euripides weit voran. Seltſam contraſtirt bei Aeſchylus die ſprachliche Allmacht im lyriſchen Ausdrucke des Seeliſchen, mit welcher er durch einige knappe, die Phantaſie entzündende Worte ſeine Geſichte im Geiſte des Hörers aufleuchten oder das ſtummſte und wirrſte Gefühl reden macht, mit der archaiſtiſchen Einfalt und Steifheit der dramatiſchen Darſtellung menſchlicher Vorgänge, wie die Dialog- und Handlungsſcenen ſie zeigen.

Die Kunſt der tragiſchen Lyrik war in Aeſchylus eben ſchon zu hoher Vollendung gediehen, als in ihr,

wie der Embryo im Ei, ſich das Dramatiſche zu geſtalten und zu wachſen begann. Kein Wunder, daß der Dramatiker viele jener Leiſtungen, welche er dem jungen, ſich unbeholfen regenden Vermögen dialogiſcher Darſtellung noch nicht anvertrauen konnte, wie das Exponiren der thatſächlichen Vorausſetzungen der Handlung, das Hindeuten auf die Zukunft, das Erläutern des tieferen Sinnes des Geſchehenden, ja ſelbſt die detaillirte Ausmalung der Charakteriſtik der Helden und die Motivirung ihres Thuns, durch die feinfühlige und gelenkige Chorlyrik beſorgen ließ. Bei dem religiös-enthuſiaſtiſchen Verhältniß, welches Dichter und Volk zu ihren mythiſchen Stoffen hatten, wäre überdies Beiden ein nüchternes und nur möglichſt klares und anſchauliches Vertrautmachen mit dem, was dem Drama vorhergeht und folgt, wonach die moderne Technik ſtrebt, wider das künſtleriſche und religiöſe Gefühl gegangen. Geſchah das, was den Sinnen der Zuſchauer erſchien, das Gegenwärtige, das eigentlich Dramatiſche, in pathetiſch-feierlicher Weiſe, ſo mußte auch Vergangenheit und Zukunft vor der Einbildung in einer anderen, höheren, als in der alltäglichen Beleuchtung erſcheinen, welche die verſtändige Rede über die Dinge ergießt. Es mußte den Hörern feierlich und ſtimmungsvoll mitgetheilt werden, und das war nur zu erreichen, wenn es als Gegenſtand der romanzen- und hymnenartigen Chorgeſänge auf die Scene kam. Die alten tragiſchen Dithyrambenſänger fühlten ſich jedem Heros und Heroenſchickſal gegenüber in einer anderen Stimmung. Die Marter des menſchenfreundlichen Prometheus beſang ihr Mitgefühl, gedämpft durch

bewundernde Scheu vor ſeinem Trotze wider die neuen Götter; der Grundbaß jener Geſänge, welche der Heimkehr Agamemnon's und der Mordthat Klytämneſtra's galten, war tiefes Grauen. Die Einführung des Dramatiſchen in den tragiſchen Chorgeſang hob dieſes lyriſch-individuelle Verhältniß des Chors zu Held und Handlung nicht auf, ſondern es machte im Gegentheile jenen geſchickt, eine beſtimmte, individuelle Rolle zu ſpielen. Der abſtracte Chor, der den Aeſthetikern des Drama's ſo viel Kopfzerbrechen verurſacht, der, als Perſonification des menſchlichen Gedankens und Gefühles im Allgemeinen, ohne ſtreng feſtgehaltenen Character, die Handlung commentirt, ohne zu ihr zu gehören, iſt nicht der Chor des Aeſchylus. Dieſer iſt noch durchaus concret. Sein Chor gehört noch zum Drama, nicht zur ſceniſchen Einrichtung des Theaters; er iſt eine Figur im Gemälde, nicht ein Beſtandtheil des Rahmens. Gegeben war für Aeſchylus nur, daß ein Chor mitſpielen mußte. Welche Bedeutung er im einzelnen Drama haben ſollte, das entſchied das dichteriſche Gefühl und nicht eine Tradition. Das ungeheure Leiden des an hoher Felswand hangenden Titanen forderte, daß zartes, tröſtendes, weibliches Mitgefühl auf den trotzigen Dulder niederthaue, und dieſe Forderung geſtaltete ſich in der Einbildung des Aeſchylus, wie ſich die Feuchtigkeit der Luft um hohe Berghäupter zu Wolken verdichtet, zum ſchwebenden Chor der Okeaniden. Die königliche Entſchloſſenheit des Eteokles in den „Sieben vor Theben" mußte ſich von der Angſt der Frauen abheben, die den Feind draußen wider Mauern und Thore der belagerten Stadt ſtürmen hören.

Der abſtracte Chor bildete ſich erſt, nachdem die höher entwickelte Kunſt dialogiſchen Darſtellens dem Chor alle weſentlich dramatiſchen Functionen abgenommen hatte, ſo daß ihm im Drama nichts mehr zu thun blieb, als mitzufühlen und nachzudenken, und als die gebildeten Dichter ſich ihren mythiſchen Stoffen gegenüber von einer Gedanken- und Empfindungsfülle belaſtet fühlten, welche ſie Charakteren, die in die Handlung paſſen ſollten, füglich nicht in den Mund legen konnten.

Ganz beſonders belehrend iſt die Betrachtung der meiſterhaften Steigerung des Charakters und des jeweiligen Verhältniſſes des Chors zur Handlung in den drei Gliedern der Oreſtie des Aeſchylus, welche die Einheit des Ganzen künſtleriſch offenbart. Darſtellen will das Ganze den Fluch, der auf dem Atreusſtamme laſtet, in welchem Eine Generation von Unthaten immer wieder die andere zeugt und gebiert, bis Oreſtes, der letzte, fromm und edel geſinnte Sproſſe des frevelvollen Stammes, durch Götterbefehl zum bluträcheriſchen Muttermorde gedrängt, durch Athene und den atheniſchen Areopag von den Erinnyen und damit ſein Haus von dem in ihm fortwuchernden Fluch erlöſt wird. Das iſt die nämliche Idee, die Goethe beſeelte, als er ſeine Iphigenie ſchuf. Bei Goethe, dem Verherrlicher des ewig Weiblichen, ſtrahlt die den Oreſtes und ſein Haus erlöſende Macht von der Schweſter des Oreſtes, von Iphigenie, aus, die den ererbten Stammesfluch in ihrem eigenen Selbſt zu völlig geläuterter Menſchlichkeit und Weiblichkeit überwunden hat und, gleich einem wunderthätigen Gnadenbilde, nun auch den

in düſterem Wahnſinn raſenden Bruder ins helle Leben zurückführt. Dieſe Schlußwendung konnte dem Stoffe nur ein Dichter geben, der, ſo heidniſch er ſich bisweilen fühlen mochte, von der Erlöſungsidee, dem brennenden Herzen des Chriſtenthums, ſelbſt in tiefſter Seele berührt war. Darum nannte Goethe ſeine Dichtung, als er ſie ſpäter in veränderter Stimmung las, „verteufelt human". Den Oreſtes des Aeſchylus erlöſt nicht rein, reif und ſüß gewordene Weiblichkeit, die verkörperte Gnade, ſondern der Rechtsſpruch eines ſtrengen Gerichtes von Greiſen, und Athene, die nicht dem Weibe, ſondern dem Haupte des Zeus entſprungene Göttin, die, wie ſie ſelbſt ſagt, die Männer den Frauen vorzieht und daher den zweifelhaften Fall durch ihre Stimme zu Gunſten des Oreſtes entſcheidet.

Im erſten Theile der Oreſtie, welcher die Ermordung Agamemnon's darſtellt, iſt ein Chor kraftloſer Greiſe antheilvoller Zeuge der Handlung. Seine Geſänge ſind die Volksſtimme, aus welcher Gottes Stimme warnend ſchallt: Die Schuld zeugt Unheil. „Wer thut, muß leiden." Im zweiten Theile, der die Blutrache des Oreſtes darſtellt, treibt ein Chor dienender Frauen, gleich treuen Hunden am Grabe des ermordeten Herrn klagend, den Bluträcher zum Muttermord. Im dritten hetzt der Chor der Erinnyen als Protagoniſt, der die Handlung führt, den Muttermörder Oreſtes.

Ich bedauere, nicht genug muſikaliſch zu ſein, um das Muſikaliſche der Compoſitionsweiſe des Aeſchylus, das ich ihr anfühle, genügend verdeutlichen zu können. Wie unterirdiſch grollt im „Agamemnon" aus dem Geſang der Greiſe das Motiv: „Wer thut, muß leiden."

Näher, stärker und heller geworden, wird es in den „Choephoren", wie von anderen Instrumenten, vom Frauenchor übernommen, entwickelt und gesteigert; der Gedanke: „Wer thut, muß leiden", schwillt zum leidenschaftlichen Gefühle, das sich feindlich wider die ungestraften Frevler kehrt und den ungerächten Todten beklagt; in den „Eumeniden" schmettert der unerbittlich grollende Chor der Rachegöttinnen als führende Stimme sein Motiv, Wahnsinn weckend, wider den Muttermörder, bis es, da die beschwichtigten Erinnyen in ihre heilige Höhle verschwinden, dumpfer, ferner, leiser werdend, endlich in jener Tiefe verhallt, der es zuerst entstiegen war.

Der Genius des Aeschylus war, wie mir scheint, von wesentlich musikalischer Art, vielleicht sogar dem Beethoven's verwandt. Nur fand er keine Musik in der Welt vor, die seinem schöpferischen Drange ebenbürtig war. Darum mußte sich dieser in dichterische Formen ergießen. Aeschylus hat die Musik und die Tänze zu seinen Chören selbst geschaffen und die Chorsänger persönlich geschult. Wir besitzen vielleicht nur deshalb an ihm nicht einen der allergrößten Musiker, weil die Musik zu seiner Zeit kaum ihre ersten Athemzüge gethan hatte. Richard Wagner liebte es, die Tragödie des Aeschylus, das Kunstwerk der fernsten Vergangenheit, als das Urbild seines Kunstwerkes der Zukunft hinzustellen. Ich möchte aber meinen, daß das musikalische Drama eben nur in Zeiten, wie in denen des Aeschylus, Sinn und Berechtigung hat, in welchen die musikalischen Ausdrucksmittel über das erste Stammeln noch nicht hinausgekommen sind.

Dante.

I.

Ich war niemals Danteforſcher, doch immer ein aufmerkſamer Danteleſer, und nur als ſolcher wage ich über die göttliche Komödie zu ſprechen. Mit anderen Worten: Ich will mit meinen Worten wiedergeben, was Dante's Dichtung einem Menſchen unſerer Tage ſagt, deſſen Geiſt ſich nur mit jenen Organen ihres poetiſchen Gehaltes zu bemächtigen ſucht, die ſich ſonſt als ausreichend erweiſen, um poetiſchen Schöpfungen ihr Weſentliches, die Poeſie, die aus ihrer Tiefe leuchtet, abzugewinnen, mögen die betreffenden Werke nun den Urzeiten des menſchlichen Geſchlechtes oder dem heutigen Tage angehören. Ausgebreitete, tiefe Gelehrſamkeit hiſtoriſcher, theologiſcher oder ſonſtiger wiſſenſchaftlicher Art gehört nicht zu den Organen, mittelſt welcher Poeſie gewahrt und empfunden wird. Wohl ſetzt das Verſtändniß jeder Dichtung eine gewiſſe Menge poſitiver Kenntniſſe voraus, aber dieſe ſind überwiegend ſelbſtverſtändliche Kenntniſſe, auf welche der Dichter in ſeinen Leſern mit der nämlichen Sicherheit bauen kann, wie auf die Kenntniß der Sprache, in welcher ſein Werk gedichtet iſt. Natürlich ſchwebt jedem Dichter zunächſt

das Publikum seiner Zeit vor, der Kreis von Hörern, an welche seine dichterische Rede gerichtet ist. Vieles, was diesem Kreise so bekannt und geläufig ist, wie dem Dichter selbst, so daß die leiseste Anspielung darauf unmittelbar aufgefaßt wird, mag er für selbstverständlich halten. Er verwechselt aber zuweilen das momentan Selbstverständliche mit dem zu allen Zeiten Selbstverständlichen. Wenn dies in beträchtlichem Maße geschehen ist, so steht der Leser späterer Tage dem Werke einigermaßen verlegen gegenüber. Viele Kenntnisse, welche der Dichter voraussetzte, sind in ihm nicht mehr vorhanden. Ein politisches oder gesellschaftliches Ereigniß der Zeit, welches damals, als der Dichter schrieb, alle Menschen leidenschaftlich beschäftigte und in all' seinen Details Allen bekannt war, ist vergessen oder wenigstens halb verdunkelt. Nur ausnahmsweise weiß ein Gelehrter darüber ausführlich Bescheid. Oder Einrichtungen, Dogmen, Sitten, Gebräuche, Festlichkeiten, die damals jeder kannte, befolgte, mitmachte, sind aus der Welt verschwunden. Die Einbuße hebt die poetische Genießbarkeit nicht auf, wenn die betreffenden Kenntnisse als Elemente der allgemeinen Bildung in Fleisch und Blut der späteren Zeit übergegangen sind, wie z. B. die Grundzüge der altgriechischen Mythologie. Auch dann läßt sich der Schaden verschmerzen, wenn das Ereigniß, auf welches die Dichtung Bezug nimmt, zu jenen gehört, die sich im Wesen zu allen Zeiten zutragen, wenn auch die Personen anders heißen und die äußeren Formen wechseln, oder wenn wir zwar nicht mehr einen alten Glauben, eine alte Sitte haben, aber einen neuen Glauben, eine neue Sitte,

deren Sinn dem alten ſo verwandt iſt, daß wir die Bedeutung der Sache haben, obwohl uns die Sache fremd geworden iſt. Schlimmer aber wird es, wenn die Dichtung Kenntniſſe vorausſetzt, zu denen eine ſpätere Zeit nur durch mühſame gelehrte Detailforſchung gelangen kann. Oft iſt dies abſolut unmöglich, weil die poetiſche Anſpielung auf eine Perſon oder ein Ereigniß die einzige Spur iſt, die ſich davon auf ſpätere Zeiten gerettet hat.

Bis zu einem gewiſſen Grade läßt ſich Manches ermitteln, Angeſichts deſſen der Dichter ſchrieb, wen er meinte, worauf er anſpielte. Aber man wähne nicht, daß der Forſcher, dem dieſe theilweiſe Exhumirung der verſchollenen Wirklichkeit, deren zeitgenoſſenſchaftliche Kenntniß der Dichter vorausſetzte, gelungen iſt, damit in ſich die Bedingungen thatſächlich erneuert hat, unter welchen der zuckende Lichtblitz des Witzes, der in einer ſatiriſchen Anſpielung auf einen Mächtigen liegen mag, nun auch in ihm eintreten kann, wie in den Zeitgenoſſen, deren Herz aufjauchzte, wenn ein rothglühendes Dichterwort auf eine Stirne ziſchte, die eine Tiara oder die Kaiſerkrone trug. Der Gelehrte erkennt durch ſeine Aufdeckung der Perſonen und Dinge, daß die Anfangs halb unverſtändliche Stelle ein Witz iſt, aber er ſelbſt kann den Witz nicht mehr unmittelbar erleben. Ganz ſo iſt es mit manchem Tiefſinn, Geiſt, Symbolik, die in Stellen verborgen ſind, die nur poſitive Gelehrſamkeit enträthſeln kann. Dieſer Tiefſinn und Geiſt flammt im Leſer als äſthetiſches Phänomen nur dann auf, wenn die Ideenaſſociation, welche die Anſpielung

wachrufen will, unmittelbar eintritt, oder wenigstens ohne äußeren Behelf. Wenn dasjenige erst mühsam ermittelt werden muß, was das anspielende Wort im Leser aufrufen sollte, dann zündet der Witz nicht. Was die wirklichen Menschen eines Zeitalters für die Zeitgenossen sind, kann Forschung doch nicht lebendig machen, das ruht unwiederbringlich in den Gräbern. Die Fülle von Haß, Liebe, Hohn, Neid, Bewunderung, Anbetung und Verachtung, deren Ziel jede hervorragende Persönlichkeit ist, auf welche sich die Interessen einer aufgeregten, parteizerrissenen Zeit concentriren, vermag die größte Gelehrsamkeit nicht so heraufzubeschwören, daß sie als Resonator wirkte, durch welchen die Dichterworte die vibrirende Klangfülle erhalten, welche sie hatten, als jene Leidenschaften auf sie horchten.

Ein sogenannter Commentar, den man sich wohl beim Lesen Dante's als beschwerlichen und redseligen Wegweiser mitnimmt, leistet durch seine erläuternden Notizen dasjenige nicht, was man brauchte, um Dante's Dichtung so in sich erneuern zu können, wie sie aus seiner tiefen, starken, leidenschaftlichen Seele hervordrang: einem den vollen, äußeren und inneren Anblick des Zeitalters zu geben, dem Dante sein Gedicht in's Antlitz schuf. Man müßte selbst ein großer Dichter sein, um die Voraussetzungen der Poesie Dante's voll in sich zu verwirklichen.

Damit ist Eines entschieden, daß Dante's göttliche Komödie für uns nicht entfernt dasjenige sein kann, was sie für Dante's Zeitgenossen war. Sie ist eine

Rede Dante's über das Italien ſeiner Zeit zu den Italienern ſeiner Zeit. Der Gegenſtand, von dem ſie handelt, iſt nicht durchaus *in* der Dichtung enthalten, ſondern ſteht *neben* der Dichtung und wirft nur ſeine Reflexe in dieſe hinein. Angeſichts dieſes Gegenſtandes, an der Seite des Dichters, im Stande, mit dem Blicke, dem Deuten ſeines Fingers auf Dieſen und Jenen, Dieß und Das zu folgern, wie erſchütternd, großartig und doch deutlich würde ſie wirken! So aber iſt das große Panorama des damaligen Italien, welches Dante und ſeine Zeitgenoſſen vor Augen hatten, und über welches er, wie ein göttlicher Geſetzgeber und Weltrichter, auf hohem Felſenthron ſtehend, ſeine lapidaren Terzinen redete, weggeſchwunden und verſunken. Einſam ſteht der Poet auf ſeinem Fels und blickt und redet in's Leere, die ganze Wirklichkeit ſeiner Zeit, auf welcher ſein Auge ruhte und ſie durchdrang, auf welche ſeine glühende Liebe und ſein vernichtender Haß wie Sonnenſtrahlen und Blitze ſchmetterten, iſt als Anblick fort, und nur aus ſeinen Worten, den in's Leere geſprochenen, ahnen wir, daß dieſe viſionären Augen eine Wirklichkeit ſahen, die uns entrückt iſt. Eine Seite des großartigen Weltbildes, das vor Dante's Augen ausgebreitet lag und das er in die Viſion ſeiner Dichtung zuſammendrängte, iſt für uns von Nebel bedeckt, in welchem wir Geſtalten nur ſuchen und ahnen.

Wenn aber auch verſchwunden, verhüllt und verdunkelt iſt die Wirklichkeit, die vor ſeinen leiblichen Augen lag, ſo iſt ſtehen geblieben, was aus ſeinem eigenen Innern hervorquoll, das ungeheuere Geſicht, in

welchem er die ewigen Gegenstände einer höheren, jenseitigen Wirklichkeit mit den Augen des Geistes schaute. Er hat es mit seinen Worten so festgehalten, daß es mit zwingender Körperhaftigkeit und Gegenwart in jede Phantasie einmeißelt, welche die Gewalt Dante'scher Dichterrede erfährt.

Von Dante kann man im buchstäblichen Sinne sagen, daß er eine „Weltanschauung" hatte. Seine Phantasie ist von glühender Intensität, sie ist dem Hohlspiegel vergleichbar, der das Bild des abgespiegelten Gegenstandes körperlich im Raum vor dem Spiegel erscheinen läßt, wie etwas Wirkliches. Bei der grenzenlosen Energie und Concentration seines Geistes gelang es ihm, sich den vollen Inhalt christlicher Weltanschauung in einer riesigen Vision der jenseitigen Dinge vorzustellen. Diese ist so umfang- und inhaltreich, daß die Beschreibung derselben viel Zeit und Worte braucht, um an dem inneren Blicke des Hörers vorbeizurollen. In dem Bewußtsein ihres Schöpfers aber, obwohl er Jahrzehnte brauchte, sie im Materiale der Sprache darzustellen, war sie, wenn nicht in jedem, so doch in seinen Augenblicken voller Sammlung, gleichzeitig und ganz vorhanden. Was den Meisten nur abstraktes Dogma ist, welches die Einbildungskraft anregen mag, das verwandelte sich in der Prophetenphantasie Dante's zu der großartigen, Hölle, Fegefeuer und Himmel umfassenden Vision, die ihn befähigte, von den jenseitigen Zuständen und dem, was ihm dort begegnet, einen dichterischen Bericht zu geben, wie einer, der Alles mit eigenen Augen gesehen hat.

Etwas von dem unfehlbaren Richterauge des Minos, den Dante am Hölleneingange ſah, als das verkörperte Schuldbewußtſein, liegt im Geiſte Dante's. Jede Erſcheinung ſeiner Zeit und der Geſchichte verleibt ſich ſogleich ſeiner Viſion an gehöriger Stelle ein. Man hat Dante oft vorgeworfen, er habe als Dichter nicht verſchmäht, ſeinen perſönlichen Leidenſchaften eine wenigſtens imaginäre Befriedigung zu verſchaffen, indem er Menſchen, die er haßte, in der Hölle foltern ließ. Eine ungerechte Beſchuldigung. Wahr iſt, daß nur ein Mann, der zu haſſen verſteht, bis auf den Grund, unverſöhnlich, bis zum Tod und über den Tod hinaus, die Conception und Durchführung des Inferno vollbringen konnte. Unſere wehleidige, an Herzerweichung kränkelnde Zeit verſteht die ſtählerne Härte eines moraliſchen Gefühles nicht mehr, welche die Beſtrafung zeitlicher Verſchuldung durch ewige Pein als Bethätigung göttlicher Gerechtigkeit empfindet. Von dieſer Strenge abgeſehen aber, welche Dante zwingt, auch ſein heftiges Mitgefühl mit den Leiden der Verdammten als ein rebelliſches Widerſtreben gegen Gottes gerechten Willen niederzuzwingen, merkt man es Dante an, daß er ſeine Menſchen nicht leichtſinnig, je nach ſeinem Gefühl für ſie, in die Hölle bannt. Da redet nicht mehr die Leidenſchaft, ſondern die eiskalte Ueberzeugung, mit welcher ein Geiſt, der die Leidenſchaften unter ſich hat, wie ein Menſch auf einem Berggipfel ein Gewitter, über ſich und Andere richtet. Haß und Liebe hat er überwunden, wie die Selbſtliebe; wenn ſich in den ſittlichen Verdicten, die er ſo ehrlich, nach ſeinem beſten Wiſſen fällte, das er aus ſeinem

Innerſten herausgegraben hatte, jenſeits alles Selbſtbetruges, doch noch Haß und Liebe äußerte, ſo bezeugt das nur die Tiefe und Stärke der Leidenſchaft in dieſem Dichter. Denn Eines iſt gewiß: Von dichteriſchem Strohfeuer des Affektes, der lichterloh aufflammt, ohne eine andere Folge zu haben, als ein ſchönes Gedicht, von dieſer zahmen Literaturleidenſchaft iſt nichts in Dante. Aus ſeinem Gedicht reden Accente eines Haſſes, wie er ſonſt eher in einer Blutrache zur Aeußerung kommt, ein mächtiger Wille zu ſeinen politiſchen Zielen, wie er häufiger die Triebkraft einer Verſchwörung iſt, als poetiſcher Begeiſterung, eine Feſtigkeit der Ueberzeugung, die mit ruhigem Gewiſſen an Feinden, ja an Freunden Blutſentenzen verhängt und vollzieht. Die ungebrochene Willens- und Weſenskraft des Mannes der That, der mit all' ſeinen Kräften und Klauen die Wirklichkeit packt, wie etwa ein Bismarck, den wir ſo oft in unſeren Tagen als Beiſpiel anrufen müſſen, um lebendig darzuſtellen, was eine volle, ungebrochene, ungezähmte Perſönlichkeit iſt, die redet ſtumm aus Dante's Gedicht. Dieſes erzittert leiſe von dem wuchtigen, inneren Arbeiten der Leidenſchaften. Denke man ſich nur, daß Bismarck die Gabe der Dichtung verliehen wäre!

Was Dante auszeichnet, ſind vor Allem drei Dinge.

Eine ſolche Intenſität des Empfindens, daß dieſes bisweilen an Verzückung grenzt.

Eine concentrirte Phantaſie, die dem Geſichte nahe kommt.

Und ſeine Sprache!

Er hat jedes Ding, das er beſchreiben will, ſo leibhaft und ſo dauernd vor ſich, ſei es auch das phantaſtiſcheſte, von den Alltagseindrücken entfernteſte, daß er es gemächlich beſchreiben kann, es ruhig von allen Seiten betrachten, und beſonnen den Vergleich und die Worte wählen, mit denen es zu beſchreiben iſt. Von der Erhitztheit, dem Geſticuliren des ſchildernden Stils ſolcher, die ſich die Sache gern lebhaft einbilden möchten und dieß dadurch zu erreichen hoffen, daß ſie aufgeregt ſchildern, iſt nichts in Dante. Wer die innere Anſchauung wirklich erreicht hat, wird ruhig, betrachtet, betaſtet ſie, ſie iſt wirklich geworden, läßt ſich beſehen und ſprachlich photographiren. Von dieſer Helligkeit der Phantaſie redet Dante's Stil. Von dem Gefühlsleben dieſer großen Natur haben moderne Bildungsmenſchen ſelten eine Ahnung. Wir müſſen die Erzählung ſeiner Jugendliebe in der „Vita nuova“ nachleſen, um von der innigen Zartheit ſowohl als der ekſtatiſchen Heftigkeit ſeines Gefühlslebens eine Vorſtellung zu gewinnen. Dante gehört zu den delicaten Naturen, die ein ſtarker, plötzlich erſchütternder Eindruck ohnmächtig niederwirft, oder ſie wenigſtens in zitternde Sprachloſigkeit verſetzt. Das Uebermaß der Empfindung, die Steigerung und Concentrirung derſelben bis zum Vergehen der Sinne, macht ihn unfähig, die Empfindung praktiſch zu verwerthen. Auch Dante's geniale Symbolik möchte ich aus der weiblichen Hyperäſtheſie der Nerven dieſes ſcharfſinnigen, leidenſchaftlichen, willenskräftigen Mannes ableiten. Seine Sündenſtrafen ſind meiſtens ſo erdacht, daß das innerſte Weſen der Sünde ſelbſt in der Beſchaffenheit der Marter,

durch welche sie bestraft wird, zu sinnfälliger Erscheinung gelangt. Man fühlt sich versucht, an eine Construction der Höllenmartern aus diesem Gesichtspunkt zu denken. Das wäre aber falsch. Er sucht das Symbol nicht, es kommt ihm von selbst. Er ist moralisch empfindsam und erregbar, wie reine Frauen, deren Phantasie den Gedanken einer moralischen Schuld als physische Befleckung symbolisirt. Dante's „Symbolisiren" ist verwandt dem des Traumes. Seine unglaubliche Einbildungskraft, die Alles, was seinem Geiste begegnet, diesem in eine Vision verwandelt, schaute das Wesen jeder Sünde in dem Bilde der haarsträubenden Marter, durch welche sie die Ewigkeit hindurch ihr Wesen darstellt. Diese Marter erscheint ihm daher nicht als eine von Gottes Willen äußerlich, wenn auch gerecht, an die Sünde geknüpfte Folge, sondern als die Sünde selbst, die der Verdammte fort und fort will, und in ihr die Marter, die ihr Wesen ist.

II.

Dem gebildeten Leser, der Dante's Gedicht ohne Umstände genießen möchte, ergeht es ähnlich, wie Dante selbst im ersten Gesang des Inferno. Wie dieser durch die drei grimmen Thiere, Löwe, Pardel und Wolf, verhindert wird, den Berg des Heiles beim Mondlicht menschlicher Einsicht zu erklimmen, so versperren auch dem Leser die Schreckbilder der allegorischen Bedeutung des Ganzen und jeder Einzelheit des Gedichts den Weg des Verständnisses und rauben ihm die Hoffnung, den wahren Sinn desselben zu ergründen und zu

ſchauen. Vergebens ſieht er ſich nach einem Commentator um, der ihn, wie Virgil den Dante, durch die Tiefen zu den Höhen des Gedichtes geleitet. Bringt es doch in vielen Punkten kein Ausleger über ſubjective Hypotheſen hinaus, und auch das Zweifelloſe mancher ſymboliſchen Deutung erſcheint Solchen, welche dieſelbe auf guten Glauben hinnehmen müſſen, da ſie die theologiſchen und ſonſtigen Vorausſetzungen der Deutung nicht ſelbſt beherrſchen, ſondern erſt vom Deuter erfahren, als Hypotheſe. Dieſe unſichere Empfindung iſt aber kein genügend feſter Boden für wahren Kunſtgenuß. Wie wird dem Leſer nun gar, wenn er hört, das Gedicht habe nicht nur Eine ſymboliſche oder allegoriſche Bedeutung, ſondern deren drei oder gar vier: eine perſönliche, durch welche ein Vorgang in der Seele Dante's ſymboliſirt wird, eine politiſche, welche ſich auf die großen geſchichtlichen Vorgänge im Zeitalter Dante's bezieht, eine theologiſche, welche eine chriſtliche Glaubenswahrheit verſinnlicht, und eine myſtiſche. Da ergreift den Leſer Verzweiflung, und er bricht die Lectüre ab, wofür man das Herabfallen Dante's vom Berg des Heiles als Sinnbild nehmen mag. Wie viele ſolche „Abgeſtürzte" liegen am Fuß der göttlichen Komödie! Ich möchte rathen, zunächſt die Gedanken an den allegoriſchen Sinn zurückzudrängen und ſich an den buchſtäblichen Inhalt des Gedichtes zu halten, die Beſchreibung von Dante's Gang durch Hölle, Fegefeuer und Himmel und der Dinge, die er dort ſieht und hört. Die eigentlich dichteriſche Bedeutung des Gedichtes liegt ja doch darin begründet, daß er die Dinge ſelbſt, die möglicher

Weiſe noch etwas Anderes bedeuten, als ſich ſelbſt, mit ſeinen Worten ſo gemalt hat, daß ſie vor uns ſtehen, wie wirklich, wie lebend. Wenn er dies nicht gethan hätte, wenn nicht der ſichtbare und greifbare Körper der Dichtung, der vor aller Augen daliegt, ſo herrlich gerathen wäre, der unſichtbare Geiſt und Sinn desſelben würde bei allem ſonſtigen Werth der göttlichen Komödie nicht dichteriſche Unſterblichkeit geſichert haben. Tizian's Gemälde, die himmliſche und die irdiſche Liebe, erregt nicht deshalb dauernd Bewunderung, weil die beiden Frauen die himmliſche und die irdiſche Liebe bedeuten, ſondern weil ſie prächtig gemalt ſind. Das Gleiche gilt von Dante's Poem.

Die göttliche Komödie iſt die chriſtliche Weltanſchauung, dargeſtellt in Form einer Viſion, die ſo umfang- und inhaltreich iſt, daß ſie nicht mit Einem Blick zu umſpannen iſt, ſondern, indem wir den Dichter auf ſeiner Wanderung begleiten, wie ein Wandelpanorama an uns vorbeiziehen muß. Wie kommt Dante dazu, dieſes Geſicht zu haben und mitzutheilen? Er iſt irre geworden am chriſtlichen Glauben und läuft daher Gefahr, den rechten Weg zum ewigen Heil zu verfehlen. Er „verſteht die Welt nicht mehr". Er hat nicht den Glauben verloren, aber er vermag den Weltlauf, wie er ihn als ein in der Lebensmitte ſtehender erfahrener Mann genau kennt, nicht in Einklang zu ſetzen mit dem Glauben an die göttliche Ordnung, welche der Glaube lehrt. Er iſt in der Lage des Byron'ſchen Kain. Wie dieſen, verwirren ihn die Uebel und das Böſe in der Welt, das er allenthalben übermächtig triumphiren ſieht. Gewalt,

Sinnesluſt, betrügeriſche Gier (der Löwe, der Pardel, die Wölfin) regieren unbeſiegt, es fehlt an den Hunden, welche dieſe Raubthiere von der Heerde, der Menſchheit abwehren. Wir würden heute ſagen: Die Lebenserfahrung zerſtört ſeine idealiſtiſche Anſchauung der Dinge. Da erbarmt ſich ſeiner die im Himmel thronende Maria, durch die hl. Lucia gebietet ſie der verklärten Beatrice, der Jugendgeliebten Dante's, für ſeine Rettung zu ſorgen. Beatrice ſteigt in die Vorhölle hinab, wo die edeln Heiden ſind, und gebietet dem Dichter Virgilius, ſich zu Dante zu geſellen, um ihm die jenſeitigen Geheimniſſe zu zeigen, auf daß er durch deren Schau auf den rechten Weg zum Heil, von dem er abzuirren droht, zurückgeführt werde. Die ewige Weltordnung Gottes ſoll ſich den Augen des ſterblichen Dante enthüllen, ſolange er noch im Fleiſche wandelt. Daß gerade Virgilius zum Führer auserſehen wird, hat mehrere Gründe. Erſtens hat er in der Aeneis den Helden in die Welt der Todten geführt, und iſt daher einer, der ſich dort auskennt. Dante, das Jenſeits ſchildernd, folgt dem Virgilius als ſeinen Vorgänger. Ferner ſymboliſirt Virgilius als edler Heide, der im erſten Höllenkreiſe mit anderen Weiſen und Dichtern nur mit vergeblicher Sehnſucht nach dem Göttlichen geſtraft iſt, den menſchlichen Verſtand, der ſich nicht trotzig auf ſich ſelber ſteift, ſondern ſich bereitwillig dem als nothwendig erkannten göttlichen Lichte öffnet. Endlich verkörpert er als Dichter die Poeſie, die dichteriſche Phantaſie, die Dante die jenſeitigen Dinge wie ſinnfällige Gegenſtände vor das Auge ſtellt. Sie ſind für den im Leben

verlorenen, von ſeinen Intereſſen, Zielen, Schmerzen, Schreckniſſen und Lüſten umdrängten Sterblichen etwas Schemenhaftes, etwas Unwirkliches, woran man kaum im Vorbeiſtreifen denkt, etwas Weſenloſes gegenüber den ſtarken Eindrücken der diesſeitigen Wirklichkeit. Dante beſinnt ſich nun auf die ewigen, in ſeinem Bewußtſein durch die zeitlichen Intereſſen verdunkelten Dinge, indem er die Kraft ſeines dichteriſchen Schauens voll auf ſie richtet, ſie in plaſtiſchen Bildern geſtaltet und darſtellt. Dadurch erhalten dieſe Dinge für ihn die ihnen gebührende Realität, der gegenüber die ſich ſo ſehr aufdrängende Wirklichkeit ihre ſelbſtändige Bedeutung einbüßt und Wichtigkeit nur behält in Beziehung zum Jenſeitigen und Ewigen. Die dichteriſche Thätigkeit, auf die ewigen Dinge angewendet, iſt daher für Dante die Führerin zur Rettung, zum ewigen Heil ſeiner Seele, was dadurch ſymboliſirt erſcheint, daß ihn ein Dichter auf Befehl göttlicher Frauen durch die jenſeitigen Geheimniſſe geleitet.

Der erſte, ſo räthſelhafte Geſang der „Hölle“ iſt, als Bericht eines inneren Erlebniſſes Dante's aufgefaßt, welches in die durchſichtige Allegorie einer Wanderung durch einen wilden Wald und einen ſteilen Berg hinan, wo Ungeheuer hauſen, gekleidet iſt, die Erzählung von etwas, was zu allen Zeiten unter wechſelnden Formen den Menſchen begegnet iſt und noch begegnet. Etwas Verwandtes iſt z. B. dem Grafen Leo Tolſtoi widerfahren. Nach dem Hinleben der Jugend, den Leidenſchaften und Phantaſien hingegeben, die Einkehr in ſich ſelbſt, das ſich Beſinnen auf die eigenen Grund-

überzeugungen und -Tendenzen, ein Abſtreifen und Verachten von Vielem, woran man ſein Herz bisher gehängt hat, ein ſich Entſcheiden, Ausprägen und Vollenden. Das kommt in jedem höheren Menſchen, wie die zweiten Zähne mit ihren ſtarken Wurzeln, nachdem der Geiſt und der Charakter ſeine Milchzähne verloren hat. Das widerfuhr auch Dante.

Daß es gerade die verſtorbene Geliebte ſeiner Jugend iſt, durch die ihm der Führer geſendet wird, iſt ein ſo zarter Zug, daß ich nur ungern an ihn rühre. Derlei erſcheint, wenn man es beſpricht, leicht ſüßlich und ſentimental, und die pſychologiſche Zergliederung wirkt verletzend.

Was für gemüthstiefe, innerlich bewegte, dichteriſche Naturen gewiſſe erſte Empfindungen der Jugend und die Scenen und Geſtalten, an die ſie ſich knüpfen, bedeuten, darüber wäre viel zu ſagen. Die Stimmung davon bleibt, und wird mit der Zeit Symbol für Vieles, das damit keinen für Dritte erklärbaren Zuſammenhang hat. Als der junge Dante Beatrice zum erſten Male ſah, war gewiß in ihm die reine, unſchuldige Kindesfrommheit, von der er ſich ſo fern fühlte, als er ſein Gedicht begann. In dieſe Stimmung kindlicher Glück- und Gottſeligkeit fiel die erſte tiefe Empfindung ſeines Lebens, die ihn durch Jahre beherrſchte. Wie ekſtatiſch tief, wie geiſtig verzückt dieſes Gefühl Dante's für Beatrice war, erzählt er ſelbſt in ſeiner Jugendgeſchichte, der „Vita nuova". Dabei war es eine Schwärmerei, für welche ein Gruß, ein Blick, ein Wort Seligkeit iſt, welche vertrauliche Annäherung eher als Störung des Ver-

hältniſſes empfinden würde, denn als Entwicklung desſelben. In einem reinen Menſchen wird ein ſolches verhaltenes Gefühl, welches eine Fülle ſeeliſcher Kraft in ſich birgt, ſeine Triebkraft in's Geiſtige entſenden. Das Bild der Beatrice ward im ſchon, ſo lange er ſie ſehen und ſprechen konnte, zum Symbol, unter welchem ihm ſeine Ideale in holder Leibhaftigkeit erſchienen. Wenn er ſie beten ſah, war ſie ihm die chriſtliche Frömmigkeit und Demuth, der Ausdruck ihres Auges, ihr Lächeln, ihr Ernſt, ihre Traurigkeit war ihm die Stimme ſeines Gewiſſens. Dann ſtarb ſie, aber nicht Dante's Gefühl für ſie, das ſchon, während ſie lebte, mehr dem galt, was ſich für ihn in ihr verkörperte, nicht ihr. Dante gerieth dann tief in's Leben hinein, in Leidenſchaften, Geſchäfte, Parteikämpfe, er heiratete, wurde Vater; dann kam die Verbannung, tiefe Studien, wechſelnde Schickſale. Kurz ein düſteres, ſtürmiſches Leben folgte ſeiner Jugend. Rückblickend, durch das Leben hindurch geſehen, das ihn von ihr trennte, erſchien ſie ihm überirdiſch ſchön, wie ein Stückchen beſonnter Landſchaft mit blauem Himmel darüber am fernen Rande eines Gewitters, in deſſen Düſterkeit man ſelbſt ſteht. Mit ſtrengem Blicke prüfend, was das Leben aus ihm gemacht hatte, fand und fühlte er ſich fern von dem Lebensinhalt, der ſich ihm im Namen und im Bilde der Beatrice zuſammenfaßte. Kein Wunder, daß die Einkehr im chriſtlichen Sinne, die er erlebte, ſich an Beatrice knüpfte. War ſie doch eine Wirkung des Gefühles, das er ſo nannte. Die Commentatoren ſagen, Beatrice bedeute in der göttlichen Komödie — die Theologie.

Das klingt nüchtern allegoriſch, aber ſo war es nicht in Dante's Gemüth. Wie ſagt doch Göthe von Frau v. Stein?

Denn was der Menſch in ſeinen Erdeſchranken
Von hohem Glück mit Götternamen nennt,
Die Harmonie der Treue, die kein Wanken,
Die Freundſchaft, die nicht Zweifelſorge kennt,
Das Licht, das Weiſen nur in einſamen Gedanken,
Das Dichtern nur in ſchönen Bildern brennt,
Das hab' ich all' in meinen beſten Stunden.
In ihr entdeckt und es für mich gefunden.

War darum Frau v. Stein für Göthe eine Allegorie?

Woran Dante den Anſtoß nahm, der ihn in Gefahr ſetzte, den Weg zum Heil zu verfehlen, das war die Macht des Böſen in der Welt. Gewalt, Sinnenluſt, Habgier — Löwe, Pardel, Wölfin. Er fühlt ſich wehrlos gegen den Angriff dieſer Ungeheuer, und, um ſich blickend, ſieht er, daß ſie frei ſchalten und walten. Ungezwungen verwandelt ſich dieſer Gedanke, der, ſeit Menſchen leben, Viele im Glauben an eine höhere Ordnung des Weltlaufes irre gemacht hat, in eine Anſpielung auf die politiſche Weltlage. Droht doch Frankreich Italien mit Gewalt, die Ueppigkeit von Florenz, die Habgier der verweltlichten päpſtlichen Curie bekümmern den Dichter. Er ſieht in der Weltlage in's Große geſteigert den nämlichen argen Zuſtand, der ihn erſchreckt, wenn er ſtrengen Auges in die eigene Bruſt blickt. So ſehen die gefürchteten mehrfältigen allegoriſchen Bedeutungen in Wirklichkeit aus. Wenn nun das Ergebniß der Gewiſſensſchau und der politiſchen Betrach-

tung formulirt wird im Gedanken, daß die sündige Menschheit des Beistandes der göttlichen Gnade nicht entbehren könne, so hat sich geräuschlos, wie etwas Selbstverständliches, auch die theologische Bedeutung eingestellt, und im Einklang Aller erlauscht ein geöffnetes Ohr die Aeolsharfenklänge eines mystischen Accordes. Die Vielfältigkeit des symbolischen Sinnes liegt in Dante's Poem nicht in der Weise, wie in einem Vexirbilde, welches z. B. von der Nähe zwei Kinder darstellt, die vor einem hellen Fensterbogen spielen, und von Weitem einen Todtenschädel, sondern sie entspricht und entspringt der Thatsache, daß sich ihm der christliche Grundgedanke in allen Lebenserscheinungen verkörpert, in den privatpersönlichen, den öffentlich-politischen und in der von der Theologie gelehrten Heilsordnung. Zudem: Jede Dichtung hat mehr als einen Sinn, nur ist diese Mehrheit bei Dante, dem scholastischen Dichter, sauberer, präciser zum Ausdruck gebracht, während die vielen Bedeutungen, die ein modernes Gedicht, Faust z. B., hat, zu einer gehaltreichen Stimmung, die nach allerlei schmeckt, an alles Mögliche erinnert, zusammenfließen.

III.

Die furchtbare, mit Recht weltberühmte Inschrift über dem Höllenthor mag Manchen mit Schauder erfüllen. Hier schlägt Dante zum ersten Male jenen nur ihm eigenthümlichen Ton an, welcher im Menschengemüthe, das nur für Vergängliches, Vorübergehendes gestimmt scheint, das Gefühl der Ewigkeit erzittern

macht. Lasciate ogni speranza voi, ch'entrate! In die Vorstellung „Ewig", vor welcher der menschliche Geist in Ohnmacht fällt, wenn er versucht, sie ernstlich zu denken, hat sich Dante versenkt, wie nur selten ein Sterblicher, und er weiß und fühlt, was er sagt, wenn er die Höllenpein des Sünders ewig währen läßt. Tief unten im Höllenkrater, im Eisgebiet „Antenora", wo die Verräther eingefroren sind und nur so viel vom Menschen aus dem Eise ragt, als zu erröthen vermag, sah er den Ugolino, der in Pisa mit seinen Söhnen den Hungertod starb. Dicht vor ihm steckt sein Todfeind und Mörder, der Erzbischof Ruggieri, im Eise. Das Haar seines Hinterkopfes drückt sich an die Zähne Ugolino's, und wie ein Hund krachend einen Knochen zerbeißt, so zermalmt dieser mit seinen Zähnen den behaarten Schädel seines grausamen Mörders, eines Verräthers, wie er selbst. Die Empfindung des Verhungerns, die Raubthiergier, etwas zum Nagen in den Rachen zu bekommen, ist mit dem Bilde unstillbaren, unersättlichen Hasses in dieser Marter vereinigt. Und nun denke man sich hinzu „Ewig"! Niemals kommt eine Zeit, kann eine Zeit kommen, wo Ugolino nicht seine Zähne in Ruggieri's Hinterhaupt gräbt. Jahrtausende, Tausende von Jahrtausenden vergehen, die Marter, deren Vorstellung uns schwindeln macht, wenn wir sie als etwas zeitlich Begrenztes für einen Moment uns lebhaft vergegenwärtigen, währt fort, hört nicht auf. Das dachte Dante, das legte er in den Sinn der Inschrift über dem Höllenthor. Man meine nicht, daß Dante die Ewigkeit der hölliſchen Sündenstrafe nur als Dogma aus

der Kirchenlehre in sein Gedicht herübernahm, dem er sich beugte, ohne mit Verstand und Gemüth ihm folgen, es innerlich begreifen zu können. Im Gegentheil. Nicht als ein thatsächliches „So ist es" faßte Dante diese Sache auf, als etwas, das Gott so angeordnet hat und worin Gerechtigkeit und Sinn nur für einen göttlichen Intellect, nicht für einen sterblichen liegen kann, der, sich bescheidend, glaubt, daß von Gottes Standpunkt gerecht sein muß, was sein Kopf und Herz nicht versteht. Nein, er war dem inneren Verständniß der Gerechtigkeit in der ewigen Unversöhnlichkeit nahe, er zwang sich, ein Billigungsgefühl zu empfinden.

Die Hölle, so sagt jene Inschrift, ist nicht nur ein Werk der Allmacht, sondern auch der Gerechtigkeit, der höchsten Weisheit und der ersten Liebe. Ugolino im Eise, den Ruggieri zernagend, ein Werk der Liebe! Nur der, dem es gelingt, in sich den Sinn der Worte: „fecemi . . . . l'primo amore" zu erleben, hat Dante wirklich verstanden. Es hat fromme, tiefgläubige Christen gegeben, für die der Gedanke der ewigen Hölle selbst eine Hölle war, vor der sie die Augen zumachten, um nicht irre zu werden. So war Dante nicht. So soll es sein, so ist es recht, das war sein Gefühl. Schauerlicher und großartiger kann man diese seine Gesinnung nicht verkörpern, als er es gethan in einer Episode im Eisgebiet „Ptolemäa", wo die Verräther an ihren Freunden, das Antlitz nach oben, im Eise ruhen. Ihre Thränen füllen die Augenhöhlen und erstarren darin zu Eis, das sich in's Innere bohrt. Einer der Gequälten ruft die beiden Höllenwanderer an und bittet Dante, ihm das Eis aus

der Augenhöhle zu brechen, damit er ſeine innere Qual nur einmal ausweinen möge. Mit trügeriſchen Worten verheißt es ihm Dante, wenn er ihm vorher ſage, wer er ſei. Gewährte er ihm dann die erbetene Linderung nicht, ſo müſſe er bis zum Grunde des Eiſes niederſteigen. Der Gequälte hält ihn für eine verdammte Seele, er weiß nicht, daß Dante ſo wie ſo ganz hinab in's Eis ſteigen muß. Daher nimmt er die ſcheinbare Selbſtverwünſchung für eine Bekräftigung des vermeintlichen Verſprechens und ſagte Dante, wer er ſei, Frate Alberigo nämlich. Dann bittet er um die verſprochene Oeffnung des verfrorenen Auges. Dante aber öffnet ihm das Auge nicht, — e cortesia fu lui esser villano. „Und Milde war's, ihm ungefällig ſein." Das iſt Dante. Am Verdammten kann man nicht mehr ſündigen, ein Act der Liebe, ihm geſpendet, iſt Sünde, Erbarmungsloſigkeit wird Pflicht.

Wir fragen uns: Was muß ein Menſch erlebt haben, um ſo empfinden zu können?

Ich gebe zu, daß dieſe Epiſode, über welche Schopenhauer ſich nicht genug entrüſten konnte, nur die dichteriſche Verſinnlichung der Antwort des Theologen Dante auf die ſpitzfindigen caſuiſtiſchen Fragen ſein kann: Darf man an einem von Gott ewig Verdammten ein Werk der Liebe begehen, welches ſeine Pein lindert? Und: Iſt Wortbruch gegen einen Verdammten Sünde? Immerhin aber bezeugt die Epiſode einen uns fremden Geiſt, von dem wir wohl wiſſen möchten, wie er in den Liebhaber Beatrice's, dem das zarteſte, überirdiſcheſte Gefühl nahe lag, gefahren ſein mag.

Nun, ich glaube, dieſe Frage läßt ſich beantworten. Dante war einer der adeligſten Charaktere, die uns in der Geſchichte der Poeſie begegnen, und er kannte und begriff das Böſe, wie außer ihm vielleicht unter den Dichtern nur Shakeſpeare. Er ſchöpfte die tiefe Vertrautheit mit dem Böſen aus zwei Quellen: aus ſich ſelbſt und aus der lebenslänglichen, böſe machenden Marter, die das Böſe in der Welt ihm auferlegte. Er kannte die Sünde nach ihrer Natur nnd nach ihren Wirkungen, von innen und von außen.

Es berührt uns immer ſeltſam, wenn man von einem Menſchen, der niemals etwas auffällig Schlimmes vollbracht, der im Gegentheil auf alle den Eindruck eines edlen Charakters macht, ſagen hört, oder wenn er es gar ſelbſt verſichert, er kenne das Böſe aus ſich ſelbſt. Eine Anekdote aus dem Alterthum erzählt, ein Phyſiognomiker habe von Sokrates, dem Weiſen und Guten, geſagt, daß er ein Wirrſal ſcheußlicher und verbrecheriſcher Gelüſte in ſich berge. „Der Mann kennt mich“, ſagte Sokrates. So war es auch mit Dante. Er kannte den Haß. Ein glühender Patriot, wurde er von ſeinen politiſchen Feinden aus ſeiner Vaterſtadt vertrieben, ſeiner Habe beraubt, mit dem Feuertod bedroht, wenn er ſich auf heimiſchem Gebiet betreten ließe. Es läßt ſich denken, welches infernaliſche Gefühl nicht etwa das äußere Leiden, nein, die innere moraliſche Widernatur ſolchen Schickſals — der glühende Patriot, gebrandmarkt zum Verbrecher an der Heimat von Leuten, die er für Verbrecher an ſeiner Heimat hielt — in Dante erzeugte. Und dabei ein Menſch ſein von ekſtatiſcher Reizbarkeit

des Empfindens, von Dante'ſcher Phantaſie. Wer in einem ſolchen Haſſe lebt, der wandelt in einer Höllenflamme, der ſtarrt in klingend hartem Eis. Man ſehe, wie ſeine Ausſtoßung auf Lord Byron gewirkt hat, der in keiner Hinſicht ein Dante war. Man kann ſich die Troſtloſigkeit vorſtellen, die, bitterer als Galle, der fühlt, der einen Haß in ſich herumtragen muß, der ſich nie befriedigt und der nie vergeht, die Orgien wilder Phantaſien, in denen er ſich bisweilen innerlich entladet. Dabei ein Schweigſamer ſein, der ſich nicht in Worten Luft macht und Erleichterung ſchafft, ſondern Alles nach innen kehrt, in ſich hinein verbeißt und verſchweigt, das Antlitz von ſtarrer Ruhe, wie die Erde, die den Höllenkrater zudeckt. Und dabei ein Menſch mit einem ſtrengen und empfindlichen Gewiſſen. Lord Byron machten ſeine Haßorgien keine Gewiſſensqualen, aber für Dante war das böſe, haſſende Lebensgefühl, in welches ihn ſein Florenz verbannte, zugleich Sünde, Todſünde, Gefährdung ſeines ewigen Heiles. Er verdammte ſich ſelbſt wegen des Haſſes, an dem er litt.

So mochte es zu Zeiten in ihm ausſehen. Und um ſich ſchauend, bot ihm die Welt nicht das Bild einer göttlichen höheren Ordnung, die in ihr verwirklicht wäre. Jeder wohlgeartete Menſch hat im Leben eine Zeit, wo er als ſelbſtverſtändlich vorausſetzt, daß es in der Welt gerecht und nach Verdienſt zugehe, daß es den Guten, Weiſen, Tüchtigen wohlergehe, den Böſen übel, daß Jeder zu dem gelange, wozu er ſich geſchaffen fühlt, wo er von der haarſträubenden Widernatur des Lebens keine Ahnung hat. Die erſte perſönliche Erfahrung, daß

es gewiſſe Dinge in der Welt gibt, wirken auf Manche, wie ein unheimliches Geſpenſt. Ich fühle noch, wie es mich ergriff, als ich den erſten niederträchtigen anonymen Schmähbrief bekam, als ich das erſte Mal erfuhr, daß es vorkommt, daß Jemand, dem man alles erſinnliche Gute erwieſen hat, einen verläumderiſch denuncirt. Man härtet ſich ab gegen ſolche und weit ärgere Dinge, aber das Gefühl, das Lear hat, als ihm aus den Augen ſeiner Töchter etwas entgegenzüngelt, das ihn wahnſinnig macht, hört man nie ganz zu verſtehen auf, trotz allem flotten Weltſinn, mit dem man Menſchen und Leben nimmt, wie ſie ſind und ſich danach einrichtet. Ganz ſtarke Naturen, wie Dante, reſigniren nie. Die Verzerrung ihres Ideals in der Wirklichkeit empört und zerrüttet ſie ihr Leben lang. Daß Kirche und Papſtthum verweltlichen können, das iſt ihnen ärger, als Goneril's Blicke für Lear. Dieſer höchſte Grad moraliſcher Feinfühligkeit war in Dante, dem Opfer der Corruption der Welt, durch ſeinen Schmerz in ſündigen Haß verſtrickt. Vor einigen Jahren erregte der Selbſtmord eines Schulknaben in Wien Aufſehen, der, wie er ſchrieb, aus der Welt ging, weil das Leben ſo häßlich iſt. Der Schauder über ein gräßliches, unerhörtes Ereigniß, das ſich vor ſieben Jahren in Oeſterreich zutrug, hat manches ſittlich fein organiſirte Mädchen getrieben, der Welt zu entſagen und den Schleier zu nehmen. Ethiſch ſenſiblen Naturen thut fremde Sünde weh, macht ihnen die Welt unheimlich.

In dieſem Klima moraliſchen Empfindens lebt Dante's Geiſt.

Der Energie des Leidens und der Empörung, bis zum Böſen emporgetrieben, daß das Böſe die Welt Gottes ſo zerrüttet und entſtellt, ſo daß ſie mehr ein ſataniſches Gebilde zu ſein ſcheint, entſpricht die Grauſamkeit der Vorſtellung, wie jenſeits dieſe widernatürliche Verrenktheit der Dinge wieder eingerichtet wird. Grauſamer iſt nichts in der Welt, als der innerlich edle Moraliſt, deſſen natürliches Reſſentiment gegen das Böſe, das ihn leiden macht, durch moraliſches Empfinden vergiftet und geſteigert wird. Auch darf man nie vergeſſen, daß die Dante'ſchen Höllenmartern immer das ſinnfällig erſcheinende Weſen der Sünde ſelbſt ſind, nicht willkürlich und äußerlich ihnen von Gott angeheftete Folgen. In der Hölle ſieht Dante das innere Weſen des Böſen nackt daliegen. Daher behält Dante's Gedicht auch Sinn und Werth für Denjenigen, der Dante's poſitiv dogmatiſche Vorausſetzungen nicht theilt. Er hält mit dem Dichter eine Schau über die Leidenſchaften, ſieht jeder in's Herz, in das innere Elend, das ihr Weſen iſt und in einer ſchauerlichen Viſion ſichtbar wird. Uebrigens darf man niemals die Hölle ausſchließlich betrachten, um Dante's Gedicht recht zu begreifen. Die Hölle zeigt uns vornehmlich Dasjenige, was im Menſchen bête humaine iſt, in zahlreichen Erſcheinungsformen, die, ohne Aufblick zum Höheren, Menſchlichen, Göttlichen, in's Leben und ſeine Intereſſen mit blinder, thieriſcher Leidenſchaft verbiſſenen Creaturen. Dante kannte dieſe unheimliche Grundregion des Lebens, welche der Kampf um Daſein, Reichthum, Macht u. ſ. w. rückſichtslos beherrſcht, nur zu gut, jene Region, von der das Wort gilt „homo ho-

mini lupus", wo Gier, Wuth, Angſt waltet und einer den anderen niedertritt. Doch über dieſer hölliſchen Region, ihr polar entgegengeſetzt, baut ſich der Kegelberg des Purgatorio auf, der, wie ſich der hohle Höllenkrater in den Kern der Erde bohrt, wo Lucifer im Eiſe flattert, in den Himmel hebt. Für mich iſt eigentlich das Purgatorio der ſchönſte Theil des Gedichtes. Stimmungen, Scenen, Geſtalten, Seelen und Gefühle ſind in ihm, ahnungsvolle Morgen- und Abenddämmerungen zwiſchen ſchwerem, dunklem Irdiſchen und göttlicher, geiſtiger Helle, Höhe und Freiheit, Erwachen und Geneſen, ein Verrollen und ſich Beſchwichtigen der todten See des überſtandenen Lebensſturmes, ein ſtilles Erwarten, wie in der Morgenfrühe, wie in der Stille des Vorfrühlings, ein ſich Sammeln, Betrachten und Ahnen, ein Aufſteigen voll Mühe und Glück, eine Empfindung, wie man ſie hat, wenn man einen Dolomitkulm himmelhoch, traumhaft unkörperlich, im Abendroth in den Himmel ragen ſieht. Dieſer Dichter iſt, wie mit allen Martern des Lebens in den heißen, dumpfen Kerkern der Leidenſchaften, auch tief vertraut mit allen Gefühlen und Anwandlungen höheren, geiſtigen Lebens, für welches die hölliſche Region als etwas Unſichtbares und Ueberwundenes unter dem Boden liegt, von dem ſie emporſteigt, der Freude, dem Guten, der Gottheit zu. So wird das „Jenſeits" des Dante zu einem Aufriß einer großen Menſchenſeele und die Wanderung durch die drei Reiche zum Bilde deſſen, wie ſich auf dem hölliſchen Untergrunde der Beſtialität der bête

humaine das höhere ſeeliſche Daſein und Leben aufbaut, durch welches die Beſtie Menſch wird, Ebenbild Gottes.

Die Stimmung des Purgatorio entſpricht wahrſcheinlich dem geiſtigen Zuſtand Dante's, nachdem er die fürchterliche Probe, auf die ihn das Unglück ſeines Lebens geſtellt, überwunden hatte.

Shakeſpeare.

Was war Shakeſpeare in Wirklichkeit? Welches iſt der nächſte Gattungsbegriff, dem dieſe außerordentliche Perſönlichkeit einzuordnen iſt? Wofür hielt er ſich ſelbſt? Ich will erſt ſagen, was er nicht war. Das war er nicht, als was er in den Gebet- und Erbauungsbüchern der Shakeſpearereligion hingeſtellt wird: ein Welt und Menſchen wie von Gottes Thron überſchauender Geiſt, der ſich der Bühne nur als eines Mittels bediente, um den Menſchen ſeinen tiefen Einblick in alles Menſchliche mitzutheilen, ſie ſeines übermenſchlichen Bewußtſeinszuſtandes theilhaftig zu machen. Ich ſage nicht, daß ſeine Werke uns dieſen Einblick, dieſe Gottesfreude nicht gewähren, ich ſage nicht, daß Shakeſpeare ſie nicht ſelbſt hatte und empfand. Ich leugne nur auf das Entſchiedenſte, daß dieſer ſein Einblick in die Weltdinge der Ausgangspunkt iſt, von dem man die geſchichtliche Erſcheinung, genannt Shakeſpeare, begreifen kann. Er hatte nicht dieſen Einblick und ſah ſich dann nach einem Mittel um, um ihn auch Anderen zugänglich zu machen und fand im Theater ein ſolches Mittel; ſondern er ging vom Theater aus, lernte die Bühnenkunſt, ſowie die Bedürfniſſe ſeines Publicums aus dem Grunde

kennen, bis zur Meiſterſchaft, arbeitete für die Bedürfniſſe beider und dabei kamen Werke zum Vorſchein, welche uns dieſen Ein- und Ueberblick, dieſe Gottesfreude gewähren, ſowie die tauſenderlei anderen tiefen und ſtarken Wirkungen, die wir Shakeſpeare verdanken. Das Theater war ihm Zweck, nicht Mittel. Und gerade das Höchſte und Tiefſte an und in Shakeſpeare, welches uns weit über die Bühnenatmoſphäre empor trägt in reinere Regionen des geiſtigen Lebens, welchen es zu entſtammen ſcheint, aus welchen es ſich auf die weltbedeutenden Bretter herabzulaſſen ſcheint, wie ein Gott vom Olymp niederſchwebt, um ſich in ſterblicher Geſtalt mit Sterblichen zu vermiſchen, gerade dieſes Höchſte und Tiefſte iſt ein Erzeugniß der Bühne, der redlichen Arbeit für die Bedürfniſſe des Theaters. Wer wie ein anderer braver Handwerksmann, der für menſchliche Bedürfniſſe arbeitet, ganz und voll leiſtet, was die Menſchen vom Theater und im Theater verlangen, was die ſpielenden Mitglieder der Bühne von dem fordern, der ihnen macht, was ſie ſpielen ſollen, der bringt jenes Höchſte und Tiefſte unbeabſichtigt mit hervor. Die Kunſtform des Drama's hat es an ſich, daß ſie, voll geleiſtet, die Freude des Einblickes in alles Menſchliche, gottähnlichen Ueberſchauens des Irdiſchen gewährt. Der Dichter beſitzt dieſe geiſtigen Gaben und Güter nicht unmittelbar, nicht getrennt von ſeiner Kunſt, dieſe Kunſtform hervorzubringen, ſondern nur in und mittelſt dieſer ſeiner Meiſterſchaft. Und die Hälfte des Scheines tiefen Wiſſens um das Menſchliche, der das Haupt Shakeſpeare's umgibt, ja mehr als die Hälfte, iſt der dramatiſchen Form

zuzurechnen, nicht dem Menſchen, der nichts war, als ein Meiſter dieſer Form. Iſt doch die dramatiſche Kunſt die Kunſt, den Schein des Lebens, vor Allem des ſeeliſchen, hervorzubringen, ſie iſt vorwiegend Seelenbildnerei. Den Schein! Der Dramatiker erregt mit Hilfe des Schauſpielers den Schein, als ſähen wir einen Charakter vor uns leben und ſich innerlich regen. Wir ſind aber wie jene Vögel, welche die gemalten Kirſchen anpickten. Wir laſſen uns durch den dramatiſchen Schein täuſchen, wir glauben, der uns vorgetäuſchte Charakter ſei in dem Drama ganz und cubiſch in ſeiner ſeeliſchen Tiefe enthalten. Es iſt ein ähnlicher Irrthum, als ob wir wähnten, daß wir an der marmorenen Darſtellung eines nackten Menſchenleibes Anatomie ſtudiren können, als ob wir erwarteten, im Innern der Statue ſtatt rohen Geſteines die inneren Organe, Herz, Lungen, Leber, Muskelfaſern u. ſ. w. entdecken zu können. Ganz ſo machen es die Pſychologen dramatiſcher Geſtalten. So getäuſcht, muthen ſie dem Dramatiker eine profunde, erſchöpfende Kenntniß des Innern des Charakters zu, während er doch nur die Kunſt beſitzt, dieſen Schein hervorzubringen, und ſo viel Wiſſen vom Innern, als eben dazu erforderlich iſt.

Das iſt lange nicht ſoviel, als die Menſchen ſich einbilden, ja auch lange nicht ſoviel, als der Dichter einräumt, wenn er ſich durch dieſe Zumuthung geſchmeichelt fühlt. Man liebt es, ſich Shakeſpeare vorzuſtellen als einen mit einem zweiten Geſicht begabten Seher, der den pſychiſchen Mechanismus der Menſchen, zwiſchen welchen er wandelte, durchſchaute und verſtand, wie ein

Uhrmacher seine Uhrwerke, die um ihn her ticken und schlagen. Ganz abgesehen davon, daß die Fähigkeit, täuschende Scheinbilder von Menschen zu erzeugen, und die Gabe, die Menschen der Wirklichkeit zu erkennen, zwei Dinge sind, die keineswegs immer in der nämlichen Person vereinigt sind —, wie mancher geniale Menschendarsteller ist ein schlechter Menschenkenner! —, braucht der künstlerische Erzeuger dieses Scheines sogar jenen Charakter, dessen Schein er erzeugt, nicht psychologisch durch und durch zu begreifen. Darin liegt der Irrthum so vieler psychologischer Analysen Shakespeare'scher Charaktere, namentlich des Hamletcharakters. Shakespeare's Darstellung ist nicht Folge und Erzeugniß eines übermenschlichen psychologischen Wissens, sondern unser Glaube an dieses sein Wissen, ist Folge und Erzeugniß seiner meisterhaften Darstellung.

Darum ist Shakespeare wahrhaft nur zu begreifen und zu bewerthen als vollendeter Meister des Theaterhandwerkes. Es ist Thorheit, darin eine Herabsetzung zu sehen. Wie man den heiligen Josef, den Nährvater des Heilands, mit dem Zimmermannsbeil abbildet, mit dem er dem göttlichen Kinde die Nahrung schaffte, so sollte man sich Shakespeare immer mit dem Abzeichen und Werkzeug seiner Zunft vorstellen. Er arbeitete für Bedürfnisse, auf Bestellung. Diese ist in der Geschichte der Künste eine wichtige, eine schöpferische Thatsache. Sieht man denn nicht ein, was Alles fehlt, wenn es an Bestellung gebricht? Lehren es nicht die anderen Künste? Gäbe es einen Petersdom ohne Bestellung? Den Moses des Michel Angelo? So wenig als eine Oreſtie, eine Anti-

gone ohne Dionyſien. Unſere Poeten höheren Schlages aber arbeiten für ſich, auf Lager, beſtellen ſelbſt etwas bei ſich. Darum ſind ihre Werke ſo häufig einſame Erzeugniſſe, künſtleriſche Wucherungen, die ihre ſeeliſche Entwicklung aus ſich heraustreibt, die ihr Ich zum Stoff haben, an einer ſubjectiven Form kranken und nur ihnen ſelbſt gefallen, und den mehr oder minder zahlreichen Menſchen, die ähnlich ſind, wie ſie ſelbſt. Natürlich muß man den Begriff „Beſtellung“ gebührend weit faſſen, um meinen Gedanken zu verſtehen. Wenn heute ein reicher Mann zu einem Poeten käme und zu ihm ſagte: „Lieber Herr, machen Sie mir eine Tragödie, deren Held Savonavola iſt“, ſo iſt damit nicht viel gethan. Die rechte Beſtellung, die ich meine, gibt dem Dichter ſchon Umriß, Sinn, Geiſt und Zweck, die Idee ſeines Werkes, ſie wirkt auf ihn, wie der Anblick der gewölbten, dreieckigen Niſche im Speiſeſaal, die er ausmalen ſoll, auf den Maler, ſie gibt dem in's Allgemeine zerflatternden Dichterdrange die feſte Form, den Stoff, den Gehalt. Sie geht oft nicht von einem Manne aus, ſondern von der Menge; der Dichter fühlt ein beſtimmtes Werk von ſich gefordert. Das iſt weit geſünder, als wenn er ſein Selbſt nach einem dichteriſchen Gelüſten durchſpüren muß, wobei faſt immer individuelle Idioſyncraſien unterlaufen, für die ſich die anderen Menſchen ſo wenig intereſſiren, als ſie ſich überhaupt um den Einzelnen kümmern. Es gibt Beſtellungen, die in der Luft liegen. Die in der modernen Theaterluft aber gehen meiſt nur auf Zeitvertreib für abgeſpannte Menſchen. Vom Dichter fordert das Theater nichts, ſo wenig als

das Volk überhaupt. Die Bestellung, die heute an den Dichter ergeht, könnte man so fassen: „Ich will etwas von Dir, was nur Du kannst; was das ist, weiß ich nicht, Du weißt es auch nicht; das sollst Du mir machen!“ Es ist nicht leicht, darnach zu arbeiten.

Dieser traurige moderne Begriff vom Dichter als einem im socialen Zusammenleben unverwendeten und unverwertheten Menschen ist auf Shakespeare unanwendbar. Darum ist es seine Ehre, wenn man ihn auffaßt als Meister des dramatischen Handwerkes. Er fand Bestellungen die Hülle und Fülle.

Man sagt nichts Geringes von einem Menschen, wenn man ihn als einen tüchtigen Theatermann bezeichnet. Um ein richtiger Comödiant zu sein, dazu gehört weit mehr, als der durch und durch reelle, ernst zu nehmende Mann ahnt, ja es gehört oft weit mehr dazu, als um solch' ein gediegenes und erweisbar nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu sein, das verächtlich von Comödiantenbildung spricht. Um die Menschen zu unterhalten, so daß sich all' ihre Seelen- und Geisteskräfte vergnüglich beschäftigt fühlen, dazu sind mehr und seltenere Gaben erforderlich, als um sie zu belehren, beinahe so viele und so seltene, als um sie zu beherrschen, sie dem eigenen Herrscherwillen dienstbar zu halten. „Es soll der Dichter mit dem König gehen“ hat einen gar tiefen Sinn. Wenn man aus dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben in den Kreis des Theaters tritt, um in demselben zu wirken, so erstaunt man, was plötzlich Alles von Einem gefordert wird. Um auf all' diese Zumuthungen gerüstet zu sein, müßte man so ziemlich Alles gewesen sein, Alles erlebt

haben, jedes Handwerk, jede Kunſt verſtehen, in jedem Lebensgebiete zu Hauſe ſein; alle möglichen leiblichen und geiſtigen Fertigkeiten, allerlei curioſes, abenteuerliches Wiſſen um alltägliche, wie um die wunderlichſten Dinge, ſind in dem Völkchen, welches die dramatiſche Kunſt übt, vom Dichter an bis herab zu dem talentvollen Mann, der hinter der Scene das Krähen des Hahnes täuſchend nachahmt, vereinigt. Wenige denken darüber nach, welche Summe von Wiſſen, Künſten, Geſchicklichkeiten der mannigfaltigſten und abſonderlichſten Art zuſammenwirken müſſen, damit eine Comödie geſchrieben und aufgeführt werde. Der vollwichtige Theatermann muß all' dies bis zu einem gewiſſen Grad in ſich vereinigen, wenn er ſeine Schaar dichteriſch, künſtleriſch, menſchlich regieren und zuſammenhalten ſoll. Die rechte Theaterbildung muß alſo ſein wie ein Harlekinsgewand, alle Farben ſpielen, wie das Leben ſelbſt, deſſen Spiegel ja die Bühne ſein ſoll. Dieſe Comödiantenbildung, die verwandt iſt der modernen Journaliſtenbildung, die ja auch ihren Beſitzer befähigen muß, von heute auf morgen über alles Mögliche zu ſchreiben, und zwar mit einer gewiſſen Beherrſchung des Gegenſtandes, beſaß Shakſpeare offenbar in ſeltener Vollkommenheit. Der „Gelehrte" hat gemeiniglich von dieſer Welt keine Ahnung, und ſteht daher vor der Shakeſpeare'ſchen Bewandertheit und Erfahrenheit in allem Möglichen wie vor einem Wunder, zu deſſen Erklärung dann die ſeltſamſten und unwahrſcheinlichſten Hypotheſen aufgeſtellt werden. Da muß Shakeſpeare alles dasjenige, wovon ſich in ſeinen Werken einige Kunde verräth, ſelbſt geweſen ſein: Juriſt, Arzt, Theolog, Fleiſchhauer u. ſ. w.

Da wird als der wahre Verfaſſer der Shakeſpeare'ſchen Dramen ein Philoſoph angenommen, dem man ein encyclopädiſches Wiſſen zutraut. All' dieſe haarſträubenden Theorien vernichtet ein Blick in das Theaterweſen. Da begegnet uns jene Gattung von Geiſtesbildung, von welcher die Shakeſpeare's als ein Prachtexemplar gelten kann, auf Schritt und Tritt. Leider blicken aber die gelehrten Shakeſpeare-Forſcher auf dieſe „Comödiantenbildung" ſo verächtlich hinab, daß es ihnen Blasphemie dünken muß, ſich Shakeſpeare als dieſer Gattung angehörig vorzuſtellen. Sie möchten ihn um jeden Preis zum Gelehrten machen, oder wenigſtens zum Genie im Allgemeinen. Wie oft trifft man im Theaterleben auf Leute, die mit verblüffender Sicherheit über alles Mögliche Auskunft geben, was zur Sprache kommt, unerſchöpflich ſind in Erzählungen von Erlebniſſen, Bekanntſchaften, Anekdoten von ſich und Anderen. Man hört ihnen zu mit Vergnügen und Verdacht, ſtill denkend, ob denn ihre Lebenszeit dieſe Fülle von Biographie faſſen könne. Solche Naturen geben den Schlüſſel zur Löſung des Shakeſpeare-Problems.

Das ſeeliſche Organ nun, durch welches der geiſtige Beſitz, der die Meiſterſchaft in der dramatiſchen Kunſt ermöglicht, erworben wird, iſt, wie bei allen Künſten, die Phantaſie, die beim Dramatiker von eigenthümlicher Beſchaffenheit ſein und durch einen ihr gewachſenen, überaus klaren und ſcharfen Verſtand, ſowie durch einen gewaltigen Willen beherrſcht ſein muß; Verſtand und Wille ſetzen der Phantaſie den Zweck und verwerthen ſie zur Ausführung des Werkes. Das Außerordentliche

an Shakeſpeare iſt, daß ſeine Phantaſie von ſolchem Umfange und dabei von ſo intenſiver Stärke iſt, daß ſie eine Beherrſchung auszuſchließen ſcheint, während er auf der anderen Seite über einen derartigen Verſtand und ſolche Willenskraft verfügt, wie ſie gewöhnlich nur auf Koſten der Phantaſie vorhanden ſein und wirken können. Dieſe abnorme Syntheſis bis zum höchſten Grade geſteigerter, einander nicht ſelten bekämpfender Seelenkräfte iſt das Weſen des Shakeſpeare'ſchen Geiſtes.

Ich zweifle nicht und die Ueberlieferung beſtätigt es, daß in der erſten Hälfte des Shakeſpeare'ſchen Lebens die Phantaſie die treibende und führende Kraft war, ſein Schickſal, ſein Verhängniß, das Irrlicht, welches ihn aus dem heimatlichen bürgerlichen Leben in die zigeuneriſche abenteuerliche Welt der fahrenden Leute hineinlockte. Denn in thatkräftigen Menſchen von heftigem Lebensdrange iſt die Phantaſie nicht nur eine Laterna magica, die den, der ſie hat, mit weſenloſen Gaukeleien beluſtigt, ſondern ſie breitet ihren Schein über die wirkliche Welt und weckt wirkſame Thatimpulſe in dem, welchen ſie äfft. Was die Phantaſie eines Solchen reizt, das will er ſein, das will er beſitzen. Ja, ſie ſetzt ihr gefährliches Spiel in's Innere hinein fort und erzeugt in der Bruſt, in welcher ſie ihr verwirrendes Weſen treibt, Wahngefühle, Wahngedanken, innerliche Hallucinationen, wenn ich ſo ſagen darf, die, ſo viel ihnen an Echtheit und gediegener Realität fehlen mag, doch als Motive kräftigſt wirken. Die Frauen und die einfachen Leute folgen einem ganz richtigen Inſtincte, wenn ſie den leidenſchaftlichen Poetengefühlen einigermaßen mißtrauen.

Mit den echten, ehrlichen Gefühlen haben ſie oft nur jene Aehnlichkeit, die zwiſchen den eingebildeten Krankheitsſymptomen des Hypochonders beſteht, der eine halbe Stunde, nachdem er zum Sterben war, fröhlich zu Nacht ſpeiſt und zwiſchen den Symptomen des wirklich Kranken, der an dem Uebel ſtirbt, welches der Hypochonder ſich einbildet. So unwirklich ſolche Phantasmen des Herzens ſein mögen, wirkſam ſind ſie oft nur zu ſehr, ſie können in's Grab führen oder vor den Traualtar. Man beobachte die Spiele der Kinder. Was ihre Phantaſie reizt, das wollen ſie ſein, das ſpielen ſie: ſie ſpielen Räuber, Soldaten, Prieſter, Braut und Bräutigam, Mann und Frau, Richter und Delinquent, Tiſchler, Bäcker, Fleiſcher, Jäger u. ſ. w. In den Spielwaarenhandlungen werden die Requiſiten zu dieſen Gaukeleien der Phantaſie feilgeboten. Man glaube nur ja nicht, daß bei phantaſievollen Menſchen das Spielen aufhört, wenn ſie „erwachſen" werden und die Spielſachen ihnen nicht mehr genügen. Sie ſpielen dann weiter, aber mit wirklichen Dingen ſelbſt; oft iſt die Berufswahl dem Weſen nach nichts Anderes, als das Arzt-, Advocaten- oder Richterſpiel. Der von der Phantaſie Beherrſchte gaukelt dann vom Einen zum Anderen. Der Reiz daran iſt bald abgenützt. So kann einer ſein Leben verfehlen, ſo erwirbt einer aber auch jene abſonderlichen mannigfaltigen Kenntniſſe, deren vorhin gedacht wurde. Sie ſind mittelſt der Phantaſie erworben, daher vor dem Verſtande oberflächlich. Die Phantaſie hat die Kenntniſſe und Kunſtgriffe raſch beiſammen, damit ſie ihr Spiel zu ihrem eigenen Ergötzen treiben kann.

Bei einem Handwerk, das die Phantaſie des ſpieleriſchen Menſchen reizt, z. B. bei dem des Töpfers, reichen etliche techniſche Ausdrücke und einige Handgriffe völlig aus, um ſich von der Stimmung einer Töpferwerkſtätte anheimeln zu laſſen. Von dieſer Art ſcheinen mir die ſogenannten „Kenntniſſe“ Shakeſpeare's vorwiegend zu ſein. Sie ſind Errungenſchaften der Phantaſie, die ſich denn auch vortrefflich als Darſtellungsmittel gebrauchen laſſen, um den Schein des Ganzen, wovon Shakeſpeare dies Bischen weiß, der Phantaſie vorzutäuſchen. Shakeſpeare verſtand die Kunſt, wenn man nichts beſitzt, als eine Goldkette, den Schein einer mit Kleinodien angefüllten Truhe hervorzubringen: er läßt ſie ſo heraushängen, daß die Phantaſie vermuthet, ſie ſei nur ein zufällig ſichtbares Stück eines unermeßlichen Reichthums. Er beſaß viele ſolche „Goldketten“ und verſtand ſie als Bühnenkünſtler zu verwerthen.

Der junge Shakeſpeare.

Ich denke mir den jungen William Shakeſpeare nach Art der geſunden, leiblich und ſeeliſch wohlgebildeten, jungen Engländer, wie man ſie allenthalben auf Erden, auf den heimiſchen Raſenplänen, unter den indiſchen Palmen, ja in den innerafrikaniſchen Urwäldern Lawn-Tennis ſpielen ſieht. Sonnengebräunt, muskelſtark, elaſtiſch, ohne eine Spur von Fettbildung, ein Fußgänger, Läufer, Springer, Schwimmer erſten Ranges, roh und zartſinnig, hochmüthig und beſcheiden, freundliche, ſcharfblickende Augen, Jägeraugen, die die Fährte des Wildes im thaufeuchten Gras erſpähen, vertraut mit allen Steigen, Schluchten und Wildwechſeln des heimiſchen Waldes, höchlich beliebt bei den Weibern, von geſundem Appetit und Schlaf und doch im Stande, ohne Beſchwerde Eſſen und Schlaf zu entbehren, wenn es einen Liebeshandel oder einen Rehbock gilt; einer, der alle unter den Tiſch zu trinken vermag, ohne trunken zu werden; wenn er ſich das friſche Brunnenwaſſer über den Kopf laufen läßt, iſt die Wüſtheit des nächtlichen Gelages verflogen. Einem Raufhandel geht er nicht aus dem Wege, er kann Blut ſehen und einem blutigen Schauſpiel, wie einer grauſamen Execution, mit

festen Nerven und starkem Interesse beiwohnen. Er hat den Kopf voll Geschichten, Sagen und Volksliedern, ein Natursänger, zu jedem Spaß und jedem Wagnis bis zum physisch und sittlich Verwegenen bereit, ein prächtiger Cumpan voll Witz und schnurriger Einfälle, als Gesellschafter gesucht, den Respectspersonen ein Schreckniß und doch ihren Unwillen durch Drolligkeit und Treuherzigkeit entwaffnend, ein offener zu allem anstelliger Kopf, soweit das unruhige Blut es gestattet; die unbewußte, dichterische Genialität nicht durch weltentfremdende Seltsamkeit und Excentrität, durch Untauglichkeit zum Gewöhnlichen verrathend, sondern durch improvisirende Erfindungskraft im Erzählen und in Stegreifspielen, in Allem überhaupt, wo sich Dichterisches in's Leben mischt; ein treffender Spötter, das Neue, Sehnsüchtige, Schwermüthige und Wilde, das sich in ihm regt, in sich verschließend und verarbeitend auf einsamen Gängen und in unaussprechbaren Gedanken, die in ihm gähren, während er sich zu geben sucht, wie die anderen jungen Leute seines Ortes. Dann mochten seine braunen Augen bisweilen einen Ausdruck haben, über den die anderen Gesellen lachten und der den Mädchen ans Herz ging. So denke ich, war der junge Mensch, der berufen war, seinen Landsleuten das ganze Menschenleben, die Geschichte seiner Heimat vorzuspielen. Abenteuernde Wander- und Lebenslust, Gier nach fremden Menschen und Ländern, nach allerlei Wissen, die nach jedem Buch greift und seinen Inhalt auftrinkt und ihn, wovon es auch handle, mit dem Nächsten, mit sich selbst in Beziehung bringt. Von Zeit zu Zeit entzieht ihn

irgend eine Liebesgeſchichte, die er monomaniſch verfolgt, der Geſellſchaft der Gefährten. Dann erſcheint er wieder in der Schänke, bei den Spielen, etwas bläſſer, abgemagert, durch keine Neckerei zu bewegen, ein Wort über das abſeits Erlebte zu verrathen. Von dieſer ſtraffen Art war er, nicht ſo, wie heute ein poetiſch begabter Jüngling zu ſein pflegt, wilder, tapferer als Goethe, Angeſponnenes durchkämpfend, ohne auszureißen, bis zum Aeußerſten, wenn es ſein muß, über Verzweiflung ſelbſt durch Robuſtheit und Temperament hinweg lebend gleich der Zeit, die nach ſeinem eigenen Wort ruhig durch den rauheſten Tag rennt. Ein junges Prachtexemplar der engliſchen Race, deſſen Geiſteskraft nur als die innerliche Blüthe ſeiner voll entwickelten Leiblichkeit erſcheint, das Genie, welches den äußerſten Gegenſatz zum Wahnſinn bildet, die herrlichſte Verkörperung menſchlicher Geſundheit.

Die Eindrücke, die ein Menſch ſolchen Schlages, im ländlichen Volksleben jener Tage exiſtirend, empfängt, vermag ſich ein gebildeter Stadtmenſch von heute kaum vorzuſtellen. Was war damals das Land mit Wald und Haide! Ein heißer, leidenſchaftlicher Kopf voll Phantaſie oder Aberglauben, der naiv die Vorgänge ſeines mit Leben überfüllten Innern außerhalb ſeiner ſelbſt ſchaut, was begegnet ihm nicht Alles draußen bei Tag und bei Nacht, bei Mondſchein und Gewitter! Welche elfenhafte Lieblichkeit gaukelt über ihn, wenn er ſich, durch den Wald vom Liebchen heimkehrend, ins thaufeuchte Gras legt und ihm der Mond in das ſchlummernde Antlitz ſcheint! Welche hexenhafte Unheimlichkeit

ſtiert ihm im Abendgrau auf menſchenleerer Haide plötzlich ins Antlitz in böſen, wilden Stunden! Nur wer ſelbſt auf dem urwüchſigen Lande gelebt hat, weiß, welche ſonderbare Begegnungen man da oft hat. Vor Jahren ließ ich mich Abends auf einem Alpenſee heimrudern. Schwarz und ſchwer drohte ein Gewitter, Blitze zuckten, die entfernten Bergwälder rauſchten. Ich fuhr auf einer großen Zille mit einem Viehtreiber und drei Rindern, darunter ein Stier mit verbundenen Augen. Außerdem war ein verrückter Knecht an Bord. Mir ſelbſt war nach einer Krankheit fieberiſch zu Muthe. Das Ungewitter brach aus, die Wogen brauſten, der Stier ward unruhig und brüllte und der Verrückte ſchwatzte laut wirre Reden in den Sturm. Da dachte ich: Shakeſpeare! In einem Land, zu einer Zeit, da die Verwaltung noch nicht in Allem ihre ordnende Hand hat, da trifft man wohl, wenn man Nachts vor Blitz, Sturm und Gußregen in einer Scheune unterkriecht, bisweilen ſeltſame Schlafgeſellen und führt wunderliche Geſpräche. Was denkt, fühlt, was ſieht man nicht Alles, am Waldrand in der Abenddämmerung das Wild beſchleichend, während die Krähen krächzend ſchwärmen und das Blut in den Ohren rauſcht. Am hellen Tag, beim Tanz, beim Wein, eine hübſche Dirne im Arm, iſt all' die Einſamkeit mit ihrem Spuk außen und innen verſchwunden. . . . Solche Eindrücke trank Shakeſpeare's Gemüth in ſeiner Jugendzeit.

Solch' ein engliſcher Burſch mit rüſtigem Körper, hellem Kopf, heißem Blut und ewig vibrirender Phantaſie, der Typus des jungen Germanen, doch von feinſter

Race, ohne alle Ungeſchlachtheit, getränkt mit allen Menſchen-, Lebens- und Natureindrücken, die man auf dem Lande, in Dörfern und kleinen Städten, in Wald und Feld in ſich ſaugt, iſt der Rohſtoff, aus dem die Geſtalt Shakeſpeare's, des genialen Volksdichters, gebildet iſt. Von ſolchen Menſchen mögen die Volkslieder ſein, die keinen Dichter haben. Derjenige, dem ſie beim Wein, beim Tanz entſchlüpften, weiß ſelbſt kaum, daß ſie von ihm ſind, jedenfalls denkt er nicht darüber nach. Ja, ſie ſind von ihm, wie ſein Lachen, ſein Seufzen, ſein Fluchen, aber hat er darum das Lachen, das Seufzen, das Fluchen erfunden? Der Ueberſchuß ungebrauchter Geiſteskraft, der in ihm arbeitet, wirkt zunächſt abenteuernd ins perſönliche Leben, ſo lange kein Gegenſtand da iſt, der die wilden, zielloſen Geiſteskräfte an ſich zieht, daß ſie zum „Talent" zuſammenſchießen, ſich als Talent erkennen. Der Wildbach unterwäſcht die Ufer und wälzt Steinblöcke zur Tiefe, die Einöde mit ſeinem Gebrauſe erfüllend, ehe er gezähmt wird und eine Mühle treibt. Dann heißt er Mühlbach, wie der Menſch, in dem alle Kräfte der Seele und des Leibes voll beiſammen ſind, zum „Poeten" wird, wenn die geiſtige Naturkraft verwendet wird, um Gedichte zu ſchaffen. Lichtenberg ſcheidet einmal im Scherz die Dichter, ſowie es Auerochſen und zahme Ochſen gibt, in Auerdichter und zahme Dichter. So ein Auerdichter war Shakeſpeare. Wie das Werkzeug und das Hausthier für einen menſchlichen Zweck da zu ſein ſcheint, ja ſich allmälig die Art ſo geſtaltet, daß Trieb und Eignung zu dieſem Zweck der Organiſation die typiſchen Merkmale aufprägt, ſo iſt

das ſpecifiſche Talent ſpätes Culturerzeugniß, Werkzeug, Hausthier. Die Zwecke erwarten die Geiſteskräfte, welche die Natur gebiert, und dieſe geſtalten ſich, dieſe Zwecke gewahrend, von ihnen erregt, ſchon frühzeitig zum Talent. So war es nicht bei Shakeſpeare. Die dramatiſche Kunſt und der mit mannigfaltigem Leben überfüllte jugendliche Shakeſpeare wußten gar nichts von einander. Shakeſpeare mochte in Stratford Komödianten geſehen haben, ohne zu ſpüren, daß in ihm eine Beſtimmung für dieſe Kunſt ſchlafe. Durch bunte Zufälle, auf abenteuerlichem Wege kamen die beiden zuſammen. Wahrſcheinlich, weil Shakeſpeare von dem Wege abirrte, den er und der Kreis, in dem er lebte, für den rechten hielt. Irgend etwas warf ihn aus der Heimat, mißliche, häusliche Verhältniſſe, Verarmung, übler Leumund gewagter Streiche halber, die er den ordentlichen Leuten, welche ſeine unverſtandenen Kräfte ihm ſelbſt ſpielten, etwas lockte ihn nach London, wo das Leben hoch herging, wo ein rüſtiger, geſcheiter Burſch, der daheim nicht wußte, was mit ſich anfangen hoffen konnte, zu etwas zu gebrauchen zu ſein, ſein Glück zu machen, die Welt zu ſehen, ein Leben zu finden. Was er in den folgenden Jahren getrieben haben, geweſen ſein mag, wiſſen wir nicht. Jedenfalls allerlei Buntes, Tolles, wie Zufall und Laune es mit ſich brachten. Eine aus ſolchen Urſachen entgleiſte Exiſtenz fährt querfeldein durch mannigfaltige Gebiete des Menſchenlebens. Er mag Schreiber, Buchdrucker, Matroſe geweſen ſein, vielleicht befuhr er das Mittelmeer, ſah Genua, Venedig, ſah die Bläue des Joniſchen Meeres, das farbige

Menſchengewühl levantiniſcher Häfen, ſah den drohenden Türken von der Nähe, blickte mit ſeinen hellen, engliſchen Augen in dunkle Mohrengeſichter, trank Cyperwein in Hafenſpelunken, küßte braune, ſchwarzhaarige, ſüdländiſche Dirnen und erprobte ſeine engliſchen Boxerfäuſte an dunkelfarbigen, meſſerſchwingenden Wälſchen. Eine bunte Maſſe von Bildern der farbigen Lebensoberfläche der Städte des Südens miſchte ſich mit den wald- und wieſengrünen Natur- und Lebensgefühlen, den Stimmungen und Erfahrungen, die von Stratford und der Jugendzeit ſtammten, den Bildern des sweet home. Aehnlich ſieht's ja auch heute in engliſchen Seelen aus: Heimatgrün und Tropengold beiſammen. Endlich gerieth er in London ins Theater. Gewiß war er daheim ſchon ein Chronik- und Bibelleſer geweſen. Vielleicht hatte er auch allerlei Sprachkenntniß aufgeklaubt. Wißbegier, ja ein Heißhunger zu lernen, war in ihm. Sein Geſichtskreis hatte ſich im Verbummeln erweitert, ſo daß er das geiſtige Rüſtzeug beſaß, um für die Volksbühne ſo zu ſchreiben, wie man eben für ſie ſchrieb. Ein Menſch ſeines Schlages war gewiß ſchon daheim ein virtuoſer Menſchencopirer geweſen, der nicht nur die Stimme, ſondern Art und Weſen, Denkweiſe und Manieren der auffallenden Edelleute, Stadtbürger und Friedensrichter der Stratforder Gegend zu mimen vermochte. Er erfaßte die Menſchen, die Eindruck auf ihn machten, nicht mit dem Kopf allein, ſondern mit dem ganzen, von beweglichen Nerven durchzitterten Körper. Wie Prinz Heinz dem Percy nachſpottet, ein Geſpräch desſelben mit ſeiner Lady fingirend, wie Falſtaff und der Prinz

ein Geſpräch zwiſchen König und Kronprinz aufführen, wie Hamlet am Schluß des erſten Actes die Redensarten der Leute veranſchaulicht, die zu verſtehen geben, daß ſie von gewiſſen Dingen mehr wiſſen als Andere, von ſolcher Art mögen die erſten wildwachſenden Proben dramatiſch mimiſcher Anlagen geweſen ſein, die Shakeſpeare in der Kneipe ablegte. Shakeſpeare war gewiß ein virtuoſer, dramatiſch lebendiger Erzähler und mochte in London und auswärts ſeinen Vorrath an Stückchen und Lieblingsfiguren, die er vorzuführen liebte, vermehrt haben. So entdeckte er, daß etwas in ihm ſei, das ihn befähige, das zu thun, beſſer zu thun, was die Comödienſchreiber und Comödianten machen.

Er ſchrieb nun etliche Theaterſtücke in der Manier Marlowe's oder Kyd's, die er mühelos traf, wie ihm ſeinerzeit der Ton und die Sprechweiſe ſeines Stratforder Verfolgers Sir Lucy gelungen war.

Da begegnete ihm ein großes Erlebniß, das ihn und ſein Dichten innerlich umwandelte und über ſeine Zukunft entſchied. Er lernte die Bildung perſönlich kennen, die Bildung großen Styls, wie die Renaiſſance, die nach England gedrungen war, ſie gezeitigt hatte, er lernte ſie kennen in vornehmen Menſchen, in welchen ſie verwirklicht und verkörpert war. Wie man ein Edelreis auf einen kräftigen Wildling pfropft, ſo wurde dieſe Bildung dem jungen Shakeſpeare eingeimpft. Die Gärtner wiſſen, daß nur ein wilder Stamm die Kraft hat, ein Edelreis zur vollen Prachtentfaltung ſeiner Früchte zu treiben.

Dies hat ſich auch an Shakeſpeare bewährt. Doch erfolgte die Aufnahme und Aſſimilirung des neuen und

fremden Elements der Bildung durch ſeine engliſche Natur nicht ohne Kriſen und Revolutionen, welche uns ſeine Werke verrathen, wie die Erdoberfläche dem Geologen die Geſchichte ihrer Entſtehung erzählt. Ein feines Auge wird an Shakeſpeare's Geſammterſcheinung die beiden Elemente, das volksthümlich Heimiſche und die fremde aufgepropfte Cultur, zu unterſcheiden vermögen, ſo ſehr ſie zur Einheit verwuchſen. Desdemona, die feingebildete venezianiſche Dame, die, von ihrem eiferſüchtigen Gatten übel behandelt, ein melancholiſches engliſches Volkslied ſingt, iſt in dieſer Hinſicht ein treffendes und rührendes Sinnbild der Shakeſpeare'ſchen Dichtung.

Das Weib auf der Bühne Shakeſpeare's.

(Feſtrede zur Eröffnungsfeier des Vereines zur Abhaltung akademiſcher Vorträge für Damen am 15. October 1895.)

Eine ſtarke Bewegung geht in allen geſitteten Ländern durch die Frauenwelt. Das Weib will ſich mit dem Wirkungskreiſe, den ihm Sitte und Herkommen anweiſt, der ſich im Bewußtſein der Menſchen ſo unlösbar mit der Vorſtellung „Weib" verbunden, ja verſchmolzen hat, daß er Vielen ohne weiters als mit der weiblichen Organiſation unverbrüchlich feſtgelegt erſcheint, nicht mehr begnügen und drängt und greift energiſch in Lebens- und Thätigkeitsgebiete hinüber, auf welche der Mann bisher ein ausſchließliches Recht zu haben meinte. Von den Urſachen und Zielen dieſer Bewegung, von den Erfolgen und Mißerfolgen, die ſie bisher aufzuweiſen hat, von ihren Ausſichten und Gefahren will ich nicht ſprechen. Auch will ich nicht verſuchen, das Zukunftsbild auszumalen, wie unſer Leben ausſehen wird, wenn einmal das weibliche Geſchlecht mit dieſem Beſtreben an's Ziel gelangen ſollte. Wie mich dünkt, ſind in dieſer Hinſicht der vorausſehenden Erkenntniß und der Phantaſie des Menſchen enge Grenzen

gesteckt. Wir vermögen uns überhaupt im Kleinen wie im Großen selten einen Zustand lebendig vorzustellen, der den Zustand ersetzen soll, der uns gewohnt und selbstverständlich scheint. Alles Kommende, Neue, das noch nicht ist, sieht ganz anders aus, wenn es da ist, als Hoffnung und Furcht es uns vorspiegelte. Während es entsteht und sich entwickelt, legt sich schon die feine Patina der Selbstverständlichkeit darüber, und Vieles ist unvermerkt im Stillen schon geschehen, während noch über dessen Möglichkeit gestritten, ja die Unmöglichkeit desselben unwiderleglich berufen wird. So wird es gewiß auch mit der Frauenbewegung gehen, die ein Theil der socialen Frage ist. Keines Menschen Geist, wie weit und tief er auch sein mag, reicht aus, um gegenüber den Entwicklungen der menschlichen Gesellschaft die Vorsehung spielen und von einem übermenschlichen Standpunkte aus kritisch dictiren zu können: Dies geht, Jenes aber geht nicht. Auch die Wissenschaft kann das nicht. Wenn schon beim mechanischen Problem des lenkbaren Flugapparates der Beweis auf dem Papiere, ja das Modell nicht ausreicht, sondern nur der wirkliche Versuch entscheidet, wie viel mehr gilt dies gegenüber den unendlich verwickelten, wissenschaftlich undurchsichtigen neuen Erfindungen auf socialem Gebiete. Damit will ich nichts sagen gegen den neuernden Geist, aber auch nichts gegen die mißtrauische conservative Gesinnung, die zäh, ja starr am Alten und Hergebrachten festhält, ja sogar auf die Gefahr hin, als reactionär zu gelten, dem Neuen nicht nur passiven Widerstand leistet. Diejenigen sind Thoren, die von diesem Widerstande meinen, er hemme den Fortschritt. Er bewirkt

vielmehr, daß nur jenes Neue ins Dasein tritt, das von solchen Kräften getragen wird, die ausreichen, es durchzuführen. Verwerflich ist der Pseudo-Conservatismus der Faulheit, wenngleich auch dieser in einem Zeitalter, welches in seiner ausschließlichen Vergötterung der Arbeit den mächtigen und nicht ganz unberechtigten Hang der Menschennatur zum Nichtsthun, zur Faulheit übersieht, sein Gutes haben mag; nothwendig aber ist der Conservatismus des auf Lebenserfahrung gegründeten Mißtrauens gegen alles Neue. Dieser wohnt, kaufmännisch gesprochen, in jeder alten soliden Firma. Er macht eben die Firma solid und läß sie alt werden. Eine solche Firma weicht vom Hergebrachten nur ab, wenn sie muß, und im Erzwingen dieses „Muß" bewährt das Neue seine Kraft, selbst einmal etwas Altes, etwas Hergebrachtes zu werden.

Auf dem Gebiete der Frauenbewegung nun, zu deren Symptomen die Gründung des Vereines gehört, als dessen Präsident ich die Ehre habe, zu Ihnen zu sprechen, ist Manches erreicht und durchgeführt, was längst selbstverständlich geworden ist, so sehr, daß es als paradoxe Neuerung erschiene, daran zu rühren. Auf Eine dieser Errungenschaften, die mir nach meiner Berufsthätigkeit besonders nahe liegt, will ich Ihre Aufmerksamkeit lenken. In den letzten Jahrhunderten erst hat sich das Weib den schauspielerischen Beruf erobert. Das ganze Alterthum kannte keine Schauspielerinnen. Das schöne Wort der Antigone, in welchem sich das innerste Wesen des Weibes zusammenfaßt: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!" sprach auf der attischen Bühne eine Männerstimme. Das erscheint uns heute als die verkehrte Welt. Wir be-

kämpfen dieſes Befremden durch Erwägungen über die Stellung der Frauen in der antiken Geſellſchaft, ſowie über die Beſchaffenheit des antiken Theaters, welches, unter freiem Himmel ſpielend, mächtige Stimmmittel forderte. Auch läßt uns der großartige, feinere Individualiſirung verſchmähende Styl der antiken Tragödie ſchließlich begreiflich ſcheinen, was zuerſt unſerm Empfinden widerſpricht. Was aber ſollen wir dazu ſagen, daß noch auf Shakeſpeare's Bühne junge Männer die Frauenrollen darſtellten? Die Liebesreden einer Julie, die duldende Sanftmuth einer Desdemona, die keuſche Hoheit einer Imogen, einer Hermione, das unberechenbare, in allen Launen capriciöſer Koketterie ſchillernde Weſen einer Kleopatra wurde unter den Augen des Dichters von jungen Burſchen dargeſtellt, deren Stimme entweder noch nicht zu männlicher Tiefe gediehen war oder welche die Virtuoſität beſaßen, den weiblichen Stimmenklang in der Fiſtel zu copiren. Da wundern wir uns nicht mehr, da zuckt etwas in uns wie beim Empfinden häßlicher Widernatur. Und das mußte ein Dichter mit anhören, der ſeinen Lear von Cordelia ſagen läßt:

Von je war ihre Stimme
Sanft, mild und leis', ein köſtlich Ding an Frauen.

Stellen wir uns Shakeſpeare am Schreibtiſche vor, wenn eine poetiſche Viſion holder Weiblichkeit vor ſeiner Stirne ſchwebte; raſch ſchrieb ſeine Feder die wohllautenden Frauenreden nieder, denen er mit dem inneren Ohre entzückt lauſchte. Wenn er in ſolchen Augenblicken daran dachte, welche Verkörperung das Gebilde ſeiner

Phantaſie auf ſeiner Bühne finden werde, dann müßte ihm, ſo ſcheint es uns, Entzücken und Stimmung vergangen und die reizende Viſion entſchwunden ſein. Erſt wenn er Bühne und Schauſpieler vergaß, kam ſie ihm verſchüchtert wieder. Stimmung und Viſion iſt ihm aber doch nicht entſchwunden, wendet man ein; beſitzen wir doch in ſeinen Dramen all' die genannten Frauen- und Mädchengeſtalten, die zu ſchaffen ihn alſo die erwähnte wunderliche Uebung der altengliſchen Bühne nicht gehindert hat. Nun, trotzdem glaube ich nachweiſen zu können, daß die Thatſache, daß junge Männer die weiblichen Rollen ſpielten, auf Shakeſpeare's Schaffen ſtark eingewirkt hat, daß ſie für ihn lange ein Hemmniß war, zur reinen poetiſchen Darſtellung lauterer Weiblichkeit und Holdſeligkeit zu gelangen, ein Hemmniß, welches er völlig erſt überwand, als ſein gereifter und veredelter Geiſt über den Horizont des Theaters ſeiner Zeit hinausgewachſen war, ſo daß er ſich deſſen von oben herab mit leiſer, wehmüthiger Ironie als des einzigen Inſtrumentes bediente, welches ihm eben zur Verwirklichung ſeiner Dichterträume zur Verfügung ſtand. In einer Shakeſpeare'ſchen Tragödie findet ſich ſogar eine Stelle, welche beweiſt, daß dem Dichter jene Empfindung beleidigender Widernatur nicht fremd war, die uns beſchleicht, wenn wir uns manche Shakeſpeare'ſche Frauen von Jünglingen geſpielt denken. Kleopatra, da ſie ihre Dienerin Iras zu bereden ſucht, mit ihr zu ſterben, um ſich dem Triumphzuge in Rom zu entziehen, malt ihr mit abſchreckenden Zügen das Schickſal aus, das ihnen in Rom bevorſteht:

Comödianten
Improviſiren Stücke, wo wir ſpielen
Und unſ're alexandriſchen Gelage;
Anton tritt trunken auf; ein Junge quäkt
Die Rolle der Kleopatra und macht
Zum Abſcheu meine Hoheit . . .

Man ziehe alle Uebertreibung ab, man beſinne ſich darauf, daß das Spielen von Frauen in der beſten Zeit der Shakeſpeare'ſchen Bühne gewiß kein „Quäken" war, ſondern zu jener erſtaunlichen künſtleriſchen Virtuoſität entwickelt geweſen ſein dürfte, die Goethe noch im vorigen Jahrhundert an italieniſchen Frauendarſtellern bewunderte, an welchen er namentlich den züchtigen Anſtand rühmt; immerhin dürfen wir aus dieſer Stelle, wie aus allen, wo er das Theater und die Schauſpielerei erwähnt, einen Nachhall der perſönlichen Empfindung des Dichters heraushören, Wenn Kleopatra gerade durch dieſen Hinweis Iras und ſich ſelbſt zum Sterben überredet, ſo können wir daraus ſchließen, wie ſeiner feinfühligen königlichen Muſe bisweilen zu Muthe war, wenn ſie an die männlichen Frauenſpieler dachte.

Doch den erwähnten Einfluß dieſes Gebrauches auf Shakeſpeare's Poeſie kann man zu beinahe ſinnlicher Anſchauung bringen, wenn man die Shakeſpeare'ſchen Frauen-Charaktere zu einer chronologiſchen Reihe ordnet, ſo weit dies bei der unſicheren Chronologie der Shakeſpeare'ſchen Dramen möglich iſt. Man wird dabei die merkwürdige Entdeckung machen, daß dieſe Reihe eine Scala ergibt, an deren Anfang ausgeſprochene Mannweiber ſtehen, wie die fürchterliche Gothenkönigin Tamora in „Titus Andronikus" oder Königin Margarethe in

den vier York-Hiſtorien, und welche in Charakteren ausläuft, die im Guten und im Schlimmen durch und durch Weib ſind, wie Desdemona, Hermione, Kleopatra, Imogen, Katharina („Heinrich VIII."). Dem Tragödien-Typus des männiſchen Unweibes, der Virago, entſpricht in den Jugendluſtſpielen die zänkiſche, zungenfertige Widerbellerin, deren bekannteſte Typen das widerſpenſtige Käthchen und deren ſchon erheblich verfeinerte Halbſchweſter Beatrice in „Viel Lärm um Nichts" ſind. Von Luſtſpiel zu Luſtſpiel kommt in dieſen Typus mehr Mädchengrazie; in Roſalinde in „Wie es euch gefällt" iſt bei aller Familienähnlichkeit mit Beatrice alle Caricatur ſchon beinahe weggeſchwunden. Dieſe tragiſchen und komiſchen Frauenrollen der Shakeſpeare'ſchen Jugend ſind, wie man ſieht, der Darſtellbarkeit durch junge Männer unbewußt angepaßt. Weibliche Ungeheuer und weibliche Caricaturen, männlicher Perſiflage gewiſſer weiblicher Eigenſchaften entſprungen, kann ein Mann ſpielen. Ja, man kann ſagen, daß der Spaß der Käthchenſatyre erſt durch männliche Darſtellung zu voller Geltung kommt. Das Weib wird hier nicht dargeſtellt, ſondern es wird übertreibend verſpottet, das Käthchen iſt nach dem Theaterausdrucke eine Charge.

Daß Shakeſpeare's Neigung, ſeine Mädchen Mannestracht anlegen zu laſſen, mit der Darſtellung durch Männer zuſammenhängt, iſt oft dargethan worden. Vieles, was heute unwahrſcheinlich, ja unmöglich herauskommt, konnte natürlich unter dieſen Umſtänden dieſen Eindruck nicht machen. Die Verkleidung verräth im Gegentheil das Beſtreben des Dichters, aus

der Unwahrscheinlichkeit, daß ein junger Mann für ein Mädchen gehalten werden soll, herauszukommen. Das erste ausgeführte Mädchenbildniß in jener Shakespeare'schen Frauenscala, welches von Trübung durch männische Charakterzüge geläutert erscheint, ist Julie Capulet. Doch ist der Ton für das Weibliche, den Shakespeare hier zum erstenmale rein anschlägt, noch weit entfernt von jenem, den er in späteren, reifen Jahren für Desdemona, Hermione, Imogen gefunden hat. Julie mit all' ihrer heißen Liebe und leidenschaftlichen Hingabe spricht noch nicht in den Naturlauten des weiblichen Gemüthes, sondern vielfach im künstlichen Style italienisirender Sonettenpoesie, ihr Charakter ist noch umschlossen von kalter, blinkender Rhetorik. Das kann zur Noth ein Mann nachspielen, wie ja auch wir keinen Anstoß daran nehmen, wenn ein Recitator, ein Drama vortragend, den Ton der Frauenrollen markirt.

So wie uns hier in jener Scala in der Nachbarschaft der tragischen Mannweiber und komischen Widerbellerinnen in Julie ein echtes Mädchen begegnet, so verschwindet aus Shakespeare's späterer Dichtung der Typus der Virago nicht ganz. In Lady Macbeth erkennen wir ihn wieder, obgleich er hier schon viel wahrer und weiblicher gehalten ist.

Besonders anziehend aber ist es, in jener Scala die allmälige Entwicklung des reinen Frauentypus (Desdemona, Hermione, Imogen) zu verfolgen, der in den Dramen der späteren Zeit zu voller Ausbildung gelangt ist. Zuerst kündigt er sich in den sanftmüthigen Gegenrollen der schneidigen Heldinnen als embryonische

Skizze an. In der Hero in „Viel Lärm um Nichts“ ahnen wir ſchon die Züge der Hermione des „Wintermärchens“, der Desdemona und Imogen. Doch lange huſcht das echte Weib, wie z. B. Porzia in „Julius Cäſar“, Ophelia in „Hamlet“ nur als Epiſode, als Schatten durch die Männerſcenen. Es will dem Dichter nicht ſtehen, er kann ſeine liebliche Erſcheinung noch nicht dauernd feſthalten. Ophelia iſt mehr geahnt als plaſtiſch gezeichnet.

Für das Hemmniß, welches Shakeſpeare's Phantaſie zu überwinden hatte, ehe es ihr gelang, ſich des Weiblichen zu bemächtigen, halte ich die Darſtellung durch junge Männer. Für den dramatiſchen Dichter iſt ebenſo ſchwer, etwas in der Phantaſie deutlich zu ſchauen und ſicher zu geſtalten, wofür die Bühnenkunſt kein rechtes Darſtellungsmittel hat, als es dem Denker Anſtrengung koſtet, einen Begriff klar zu faſſen, für welchen die Sprache kein treffendes Wort hat, ſondern ſich mit Bezeichnungen begnügen muß, die den Sinn nur halb ausdrücken. In allen Künſten, die wie die dramatiſche Kunſt und die Muſik in eine producirende und in eine reproducirende Kunſt zerfallen, hängt die Entwicklung der ſchöpferiſchen Kunſt vielfach von dem Entwicklungsgrade ab, den die entſprechende reproducirende Kunſt erreicht hat. So mächtig und erfinderiſch auch die muſikaliſche Schöpferkraft eines genialen Componiſten ſein mag, ſo wird er doch Klangwirkungen, zu deren Hervorbringung die Muſikinſtrumente noch nicht vorhanden ſind, mehr ahnen und fordern, als mit dem inneren Ohr hören. Es wird ihm daher ſchwer werden, ſolche Klangwirkungen in ſeinen Schöpfungen anzubringen.

Aehnlich erging es Shakeſpeare. Junge Männer ſind gewiß höchſt ungeeignete Inſtrumente, um auf die Phantaſie mit dem Zauber der Weiblichkeit zu wirken, und es iſt daher nicht zu verwundern, daß auch ein Genie wie Shakeſpeare lange brauchte, ehe er den Ton echter Weiblichkeit, gereinigt von jedem Mißlaute des Inſtruments, mit dem er im Theater erzeugt werden mußte, hörte und traf.

Sie erſehen aus dieſer Betrachtung, welche große innere Bedeutung es für die dramatiſche Dichtung haben mußte, daß das weibliche Geſchlecht ſich die Ausübung der Schauſpielerkunſt eroberte. Wir können heute kaum mehr glauben, daß es nicht immer ſo war. Ein Theater ohne Damen — wäre das überhaupt noch ein Theater? Vielleicht werden unſere Enkel bei anderen Berufen, deren Ausübung durch Frauen uns heute ſo unweiblich dünkt, wie unſeren Ahnen der Beruf einer Schauſpielerin, das Nämliche ſagen.

Shakespeare's „Julius Cäsar".

I.

Julius Cäsar in Shakespeare's Tragödie ist mehr ein ideales Symbol, als eine reale, individuelle Gestalt. Er ist der sichtbare Vertreter des unsichtbaren Begriffes höchster irdischer Gewalt. Die Vorstellung eines von Gott eingesetzten höchsten, nur Gott verantwortlichen Lenkers und Richters der Weltdinge hat unter dem Namen der Kaiseridee im ganzen Mittelalter gelebt. Diese Kaiseridee ist der Julius Cäsar Shakespeare's. Es versteht sich von selbst, daß der einzelne Mensch, in welchem die Kaiseridee Fleisch wird, dadurch seine menschliche Persönlichkeit zum allergrößten Theile einbüßt und mit der Idee, deren Träger er ist, nahezu identisch wird. Der erwählte Papst legt seinen Tauf- und Familiennamen ab und legt sich einen neuen Namen bei, unter welchem er fortan für die Welt lebt und in der Geschichte fortlebt. Er ist nicht mehr dieser oder jener, sondern schlechtweg „der Papst". Etwas Aehnliches ist es mit dem „Kaiser" und überall, wo die Idee ihren individuellen Träger aufzehrt. Mit Shakespeare selbst z. B.; der begriffliche Sinngehalt, den dieser Name bedeutet, hat die Vorstellung des menschlichen Individuums, welches seine Freunde so nannten, welches aß, schlief

ſpazieren ging u. ſ. w., ſo ziemlich verdrängt, ſo zwar, daß es Manchem, in welchem der Begriff „Shakeſpeare“ lebendig iſt, ſchwer fällt, das Individuum Shakeſpeare, von dem man dieſe oder jene anekdotiſche Einzelheit weiß, zu identificiren. Von dieſer Art, in dieſem „Vergottungs“-proceß begriffen war die Julius Cäſar-Vorſtellung, die Shakeſpeare beſaß. Sie deckte ſich mit der volksthümlichen. Beim Aufſaugen des Individuums durch die Idee, für welche es ſteht, bleibt allerdings ein unverdaulicher Reſt übrig, der Inbegriff des „Menſchlichen, Allzumenſchlichen“, wie Nietzſche ſagen würde, der dem Individuum, welches im Glanze der Idee verſchwindet, anhaftete. So bei Julius Cäſar ſeine Taubheit, die fallende Sucht, ſein Aberglaube, ſeine Eitelkeit. Dieſe Menſchlichkeiten, der übermenſchlichen Idee widerſprechend und der nächſten Umgebung auffallend, ſind die Sonnenflecken der Idee. In den Schriften der Baconianer werden die Menſchlichkeiten Shakeſpeare's, daß er Geſchäfte trieb, gewildert hatte u. ſ. w. als unvereinbar damit, daß er Hamlet oder Lear gedichtet hat, angeführt. So wirken auf die Anbeter der Idee ihre menſchlichen Makel. In dieſem naiven volksthümlichen Sinne hat denn auch Shakeſpeare die Figur des Julius Cäſar aufgefaßt; daher die auffällige Betonung der menſchlichen Schwächen und Gebrechlichkeiten Cäſar's, die grell contraſtirt mit der pompöſen Rhetorik, mit welcher Julius Cäſar nicht ſo ſehr ſeinen Charakter verräth, als vielmehr den Inhalt der Idee, mit welcher er ſich Eines fühlt, volltönig kundgibt, ſowie er ſein Handeln nach den Poſtulaten dieſer Idee einrichtet. Bezeichnender Weiſe redet er in gehobenen

Momenten von sich selbst als von „Caesar", in der dritten Person, die erste, das nackte menschliche „Ich" ist ihm abhanden gekommen, er ist kein „Ich" mehr, kein Individuum. Shakespeare hatte als Dramatiker kaum eine Wahl, als den Cäsar in so naiver Weise abzuthun. Einen lebendigen Menschen zu zeichnen, dessen übermächtige Persönlichkeit dem Namen Julius Cäsar würdigen Inhalt verliehen hätte, das ist etwas, was selbst Shakespeare in den wenigen Scenen, die ihm hiezu gegönnt waren, nicht vermochte. Verzweifelte doch auch Lionardo da Vinci daran, in seinem Abendmahl einen wirklich göttlichen Christuskopf schaffen und malen zu können. Daher that Shakespeare das Klügste, was man einem historischen und ideellen, halb mythischen Charakter gegenüber thun kann, er versuchte gar nicht, seine menschliche Bedeutsamkeit zu gestalten, sondern er setzte das Symbol, wie es im Volke lebt, an die vom Charakteristiker leer gelassene Stelle und ließ nur die Schwächen bedeutsam hervortreten. Die Größe Cäsar's malte sich selbst am lebendigsten dadurch, daß alle Gedanken, Gefühle und Leidenschaften der Menschen, die Shakespeare um das Cäsarsymbol charakteristisch gruppirte, sich auf ihn beziehen, so lange er lebt, und nach seinem Tode. Das gibt uns eine stärkere Empfindung seiner Größe, als der vergebliche Versuch, diese Größe, die doch zum wesentlichen Theile in der Phantasiewirkung seiner geschichtlichen Thaten und Schöpfungen begründet ist, nicht in menschlichen Lebensäußerungen, dramatisch zu zeichnen.

Was nun die ganze Tragödie angeht, so würde man ihren wahren und tiefsten Sinn verfehlen, wenn

man ſie als „hiſtoriſches Drama“ auffaſſen wollte. Nicht Zuſtände, Begebenheiten und Geſtalten Roms zur Zeit des Unterganges der Republik werden geſchildert, ſondern der Kern des Werkes iſt die Darſtellung von etwas Ewigem und Dauerndem, das ſich überall und nirgends, immer und niemals zuträgt, wie z. B. Göthe's Fauſt und alle ſymboliſchen, poetiſchen Fabeln. Nichts kann unſeren Begriff von Shakeſpeare's Dramen mehr trüben, als moderne Leſefrüchte aus Mommſen in dasſelbe hineinzutragen und dem Dichter Gedanken zuzumuthen, die aus der philoſophiſch, politiſch oder ſociologiſch ſpeculirenden Geſchichtswiſſenſchaft entnommen ſind. Das Centralmotiv der Dichtung iſt das Verhältnis verſchiedener, menſchlicher Charaktere, welche die Geſammtheit menſchlicher Natur in charakteriſtiſcher Auswahl vertreten, zur höchſten irdiſchen Herrſchergewalt, die identificirt mit einem menſchlichen Individuum erſcheint. Brutus iſt Shakeſpeare ſchlechtweg ein Menſch, nicht ein Sprößling der alten Ariſtokratie, und Shakeſpeare hat, als echter, volksthümlicher Dramatiker, der da weiß, daß nur das nackt Menſchliche der natürliche Gegenſtand der dramatiſchen Kunſt iſt, über die complicirten, politiſchen Triebfedern, welche der Verſchwörung gegen Julius Cäſar zu Grunde lagen, hinweg auf die menſchlichen, unpolitiſchen, leidenſchaftlichen Motive gegriffen, welche ſich hinter den politiſchen Reflexionen verbargen, die den Mord als politiſche Action erzeugten. Da er nun zugleich Hiſtorienbichter, dramatiſcher Chroniſt war und den Plutarch in Drama ſetzte, wie früher den Holinſhed, ſo iſt die ſymboliſche Cäſardichtung „Julius Cäſar“ mit einer Hiſtorie

„Julius Cäſar" eigenthümlich verwoben, ſo daß ſie im Rahmen einer Hiſtorie erſcheint. Das führt leicht irre, ſo daß man das Ganze für ein hiſtoriſches Drama hält.

Die Menſchen um die Geſtalt Cäſar's herum theilen ſich in zwei Gruppen: die Verſchworenen, Brutus und Caſſius an der Spitze, und die Anhänger Julius Cäſar's, ſeine Werkzeuge und Clienten, ſo lange er lebt, und ſeine Erben, nachdem er todt iſt; Antonius iſt eine Hauptgeſtalt dieſer Gruppe.

Der eigentliche Held der Tragödie, deren Mittelpunkt Julius Cäſar iſt, iſt ohne Zweifel Markus Brutus.

Brutus iſt rein menſchlich aufzufaſſen, nicht politiſch. Man ſagt und ſchreibt oft, Brutus ſei der romantiſche Vertreter der geſchichtlich überlebten, republikaniſchen Idee, der er wider den Geiſt der Zeit gewaltſam zum Siege verhelfen will. Er verkenne ſeine Zeit, darin liege ſeine tragiſche Schuld. Er halte die altrömiſche Republik noch für möglich in einer Epoche, deren Ausdruck der Cäſarismus ſei. Er wird angeſehen als ein kurzſichtiger Reformator, der die nach ſeiner Anſicht aus den Fugen gerathene, römiſche Welt nach ſeinem Sinne einrichten will. Dieſes Unternehmen iſt unmöglich und daher erliegt er der gewaltigen Rückwirkung der durch ſeinen verfehlten Eingriff geſtörten Ordnung der Dinge.

Brutus' That läßt ſich ohne Zweifel geſchichtlich ſo deuten, aber ich läugne entſchieden, daß dieſe Auffaſſung in Shakeſpeare lebte. Von einem Verkennen der Zeit, von einer hiſtoriſch-politiſchen Schuld finde ich in Shakeſpeare's Brutus keine Spur. Richtig iſt nur, daß er, wie alle großen, edelgeſinnten Idealiſten, die

Welt für verbeſſerlich hält und nachher erfährt, daß die ungeheuren, moraliſchen Uebel, um deren Willen er Cäſar ermordet hat, durch dieſe That nicht aus der Welt geſchafft ſind. Das iſt, wenn man den ſchlimmen Terminus „Schuld" überhaupt gebrauchen will, eine allgemein menſchliche Schuld, keine concret politiſche. Das iſt der tragiſche Fundamentalirrthum des ſittlichen Idealiſten. Auch würde man ſich irren, wenn man Brutus die Empfindung zumuthete, ſich durch die Ereigniſſe, die ihn ſtürzen, und durch das Ausbleiben der ſittlichen Wirkungen ſeiner That widerlegt zu fühlen. Ueberwunden gibt er ſich, nicht widerlegt, er widerruft ſeine That nicht, die ihm ſo unſäglich ſchwer vom Herzen ging, er ſtürzt ſich in ſein Schwert in der ſtolzen Ueberzeugung, Recht zu haben, auch indem er untergeht. Die Erfolgloſigkeit macht ihn ſo wenig an ſich ſelbſt irre, als das ungeheure Opfer, das er brachte, als er ſich der That unterzog, der Ermordung eines von ihm aus tiefem Herzen verehrten und geliebten Mannes, dem ſein Geiſt ſich beugte, als er ihm den Dolch in's Herz ſtieß.

Die Frage iſt nun: Welches iſt das Motiv des Brutus, ſein wahres, innerſtes Motiv? Man muß wohl unterſcheiden zwiſchen der logiſchen Formulirung, die Brutus der gewaltigen Empfindung gibt, die ihn, wie eine unwiderſtehliche innere Nothwendigkeit, faſt wider ſeinen Willen, zu Cäſar's Ermordung zwingt, und dieſer Empfindung ſelbſt, welche, wie mir ſcheint, in Begriffe und Worte faſt nicht gefaßt werden, ſondern nur mit Brutus gefühlt werden kann, wenn

dieſe Geſtalt ſo in einem lebt, wie ſie in Shakeſpeare gelebt haben muß, da er ſie ſchuf und ſo aus ihr redete, wie aus ſeinem eigenen Ich heraus. Mißverſtändniſſe des Brutuscharakters ſind beinahe unvermeidlich, wenn man ſich an die Scheinmotive hält, die Shakeſpeare hineingelegt hat, und durch die er hinter dieſen geheimnißvollen Menſchen zu kommen ſucht.

In dem Monolog im Garten, während der Gedanke, Cäſar zu ermorden, in Brutus arbeitet und ihn ſo verändert, daß ſeine Frau und ſeine Freunde ihn nicht erkennen würden, wenn ſein Antlitz eine ebenſolche Veränderung erlitte, wie ſein ſeeliſches Weſen, glauben wir einen Blick in Brutus' Innerſtes zu thun. Thun wir das wirklich? Wir belauſchen nur, wie er verſucht, den unheimlich aus ſeinem Innern hervordringenden Imperativ, der ihm gebietet, Cäſar zu tödten, an dem er grenzenlos leidet, mit ſeiner bewußten, reflectirenden Vernunft, die ſich gegen den grauſamen Imperativ ſträubt, in Einklang zu bringen. Aber ſeine perſönliche Formulirung ſchöpft die ganze Tiefe ſeiner Empfindung nicht aus. Das, was ihn nöthigt, liegt tiefer, in jener Region ſeines Weſens, wohin kein Strahl der Laterne der Vernunft dringt. Was iſt das aber für eine Empfindung, für ein unheimlicher Imperativ? Die Ausleger vom Schlage des Caſſius, „große Prüfer", die das Thun der Menſchen ganz zu durchſchauen ſich einbilden, ſind mit einer bequemen Deutung im Geiſte der La Rochefoucauld'ſchen Menſchenkenntniß raſch bei der Hand. Eitelkeit iſt es, ſagen ſie, von Caſſius geweckt. Caſſius hat durch ſeine Hetzreden, durch die mahnenden

anonymen Zettel, die er Brutus in den Weg ſtreute, in welchen deſſen Selbſtgefühl ſo ſehr geſchmeichelt war, in ihm die Begierde gereizt, der Vorſtellung, die Andere, die Rom von ihm hegt, durch die That zu entſprechen. Alſo treibe ihn ſublime, jedes Opfers fähige Eitelkeit. Das iſt nun der gröbſte Irrthum. Caſſius' Menſchenkenntniß reicht nicht an den Brutus heran. Wohl empfindet dieſer die Vorſtellung von ſich, von Brutus, die ihm entgegengehalten wird, als eine Art Verpflichtung, ihr zu entſprechen, aber vom Eitelkeitskitzel iſt nichts dabei, wenn er dem Ideal ſeiner ſelbſt, das ihm von außen begegnet, da er ſich ihm innerlich zu entwinden ſucht, nicht treulos zu entrinnen vermag. Dieſe Künſte des Caſſius verwirren ihm eher das Gefühl, als daß ſie ihn treiben; er lehnt Caſſius' Hetzrede, die er ruhig anhört, ſchließlich ab, wie eine Störung in den „Gedanken, einzig für mich ſelbſt geſchickt", durch die allein er aus dem „Zuſtand der Empörung", in welchem „der Genius und die ſterblichen Organe zum Rath vereint" ſind, zu Entſchluß und That gelangen kann. Bis zu dieſem „Genius" dringt die Pſychologie des Caſſius nicht, ja kaum das bewußte, begriffliche Denken des Brutus ſelbſt. Brutus kann thun, was dieſer Genius ſeinen ſterblichen Organen befiehlt, aber in ſterblichen Worten kann er es weder ausſprechen, noch denken, nur erleben, erleiden kann er es.

Cäſar iſt ein Symbol und gewiſſermaßen iſt Brutus dies auch. Er gehört zu Cäſar, wie Judas Iſcharioth zu Jeſus Chriſtus. Das letzte, tiefſte Motiv des Judas wird keine pſychologiſche Analyſe, die geſchmackvoll blei-

ben will, zu enträthseln suchen. Die dreißig Silberlinge erklären den Judas nicht. Zu Cäsar, der verkörperten, unbedingten höchsten Gewalt, von einem Menschen besessen und geübt, gehört in der volksthümlichen Phantasie der Mensch, der eine solche Gewalt nicht dulden will, gehört Brutus, welchen denn auch Dante mit Judas in den innersten Höllenkreis versetzt hat. Shakespeare, dem Mitfühlen der Nothwendigkeit der Thaten seiner Helden immer wichtiger war, als psychologische Auseinanderlegung ihrer Motive, welche den vollen Lebensanschein aufhebt, dem es genügte, wenn wir empfinden „Er muß", wenn wir auch dieses „Muß" nicht mehr zu analysiren vermögen, hat das letzte Wort über Brutus nicht ausgesprochen. Es liegt wortlos in des Brutus tiefem, feinem, edlem, liebenswürdigem und doch dämonischem Wesen. Ein anderer hat es auszusprechen versucht: Friedrich Nietzsche, dessen spähender Tiefblick hier, wie so oft, hinter die Coulissen der Populärpsychologie zu den letzten Geheimnissen zu dringen suchte, welche die Marionetten dirigiren, die dem hellen Bewußtsein als die Motive menschlichen Thuns gelten. Die Stelle findet sich in dem geheimnißvollen Aphorismus „Zum Ruhme Shakespeare's" auf Seite 118 der „Fröhlichen Wissenschaft", Ausgabe von 1887. Ich glaube, daß sie einen Strahl in's Centrum des Brutuscharakters wirft, und sie ist tief charakteristisch für Nietzsche selbst, der im Verhältniß Brutus' zu Cäsar wohl ein Symbol seines eigenen Verhältnisses zu Richard Wagner erblickte. Um den „furchtbarsten Inbegriff hoher Moral" handelt es sich hier, sagt Nietzsche. „Unabhängigkeit der Seele! —

Das gilt es hier! Kein Opfer kann da zu groß ſein: ſeinen liebſten Freund ſelbſt muß man ihr opfern können, und ſei er noch dazu der herrlichſte Menſch, die Zierde der Welt, das Genie ohne Gleichen, — wenn man nämlich die Freiheit als die Freiheit großer Seelen liebt, und durch ihn dieſer Freiheit Gefahr droht; — derart muß Shakeſpeare gefühlt haben!"

Auf eine Empfindung, wie die von Nietzſche hier berührte, wird jeder ſtoßen, der ernſtlich nach der verborgenen und dunkeln ſeeliſchen Wurzel gräbt, aus der alle abgeleiteten und concreten Freiheitsgedanken erwachſen. Ein individueller Geiſt will das Joch eines anderen individuellen Geiſtes nicht tragen, er wirft es ab, wenn er den Muth ſeiner Empfindung hat. Bis est mori alterius arbitrio mori, heißt ein altes, wahres Wort. Noch ſchlimmer iſt das alterius arbitrio vivere. Jeder große Menſch, der die Welt mit ſeinem Geiſte und ſeiner Macht erfüllt, erweckt in anderen Menſchen Widerſtand gegen ſeine Gewalt, der alsbald nach Vorwänden und Formulirungen ſucht. Auch in Jenen, die dem herrſchenden Geiſte die Proskyneſis leiſten. Shakeſpeare ſuchte als naiver Volksdramatiker in Brutus nach dem warmen menſchlichen Motiv hinter der kalten, republikaniſchen Freiheitsliebe und fand das von Nietzſche angedeutete.

In dem eitlen, hitzigen, ſchmähſüchtigen, neidiſchen, innerlich nicht ganz reinlichen Caſſius wirkt im Grunde das nämliche Motiv, nur vergröbert, verzerrt und getrübt. Der Nerv ſeiner leidenſchaftlichen Hetzreden iſt doch immer: Warum ſoll Cäſar, ein Menſch, wie ich, mehr

sein als Cassius, und Cassius sich nach ihm richten? Die tiefe Empfindung für die Größe, deren menschlicher Träger Cäsar ist, fehlt ihm. Er sieht mit seinen hohlen, scharfen Augen nur die gemeine Deutlichkeit der Dinge, nicht, wie Brutus, das Hohe dahinter. Die Abneigung der Gemeinheit gegen das Erhabene ist ihm nicht fremd. Er thut mit leidenschaftlicher Lust, was dem Brutus das schwerste Opfer ist, das er bringen kann. Er durchschaut Brutus nicht, dieser übersieht ihn völlig, vom ersten Moment an, wenn auch in Brutus, der im höchsten Grade dasjenige besitzt, was Goethe die Höflichkeit des Herzens genannt hat, die Meinung und das Gefühl, die er Cassius gegenüber hegt, nur in der Nervosität verhehlten Gram's und im Weh darüber, daß Naturen, wie Cassius, sein reines Opferwerk verderben — wie sie's von Anfang an gethan, nicht nur nach Cäsar's Tod — leidenschaftlich losbricht. Das ist der Sinn der berühmten Zankscene, in welcher sich Alles entladet, was Brutus von Anfang an Cassius gelitten und wider ihn auf dem Herzen hatte. Aber, bei aller Strenge ist es doch Brutus' Wesen, das andere Ich gelten lassen, wie er Geltung für sein Wesen fordert, und so nimmt er von selbst, nachdem er sich gefaßt und ausgesprochen hat, sein altes Verhältniß zu Cassius wieder auf, und verschließt, was er über ihn denkt, unter die Gedanken, einzig für ihn selbst geschickt. Diese zarte Schonung für das Selbst des Andern, die liebenswürdige Kehrseite der Empfindung, die ihn zu Cäsar's Ermorduug trieb, der sein eigenes Selbst zu vergewaltigen drohte, ist von Shakespeare im Brutuscharakter bis in die

zarteſten, intimſten Aeußerungen durchgeführt. So in dem rührenden Verhältniß zu ſeinem jungen Sclaven Lucius, das an Proſpero's Verhältniß zu Ariel erinnert und wohl ein Abglanz von Shakeſpeare's perſönlichem Weſen iſt. Wie er ſich bei Lucius entſchuldigt, daß er ihm den Schlaf verkürze, auf den junges Blut ſo ſehr hält, daß er irrthümlich ein Buch von ihm gefordert, das er in die Taſche ſeines Gewandes geſteckt hatte, wie er dann Sorge trägt, daß der Knabe, der über ſeiner Laute eingeſchlafen iſt, ſie nicht, im Schlummer einnickend, zerbreche, in dem Allen offenbart ſich liebenswürdig ſein tiefſtes Weſen, das fremde Vergewaltigung nicht ertrug und dem doch die Gewaltthat an dem Vergewaltiger ſo grauſam ſchwer wurde. Dieſe feſte Behauptung ſeines Selbſt, verbunden mit zarteſter Rückſicht für das des Andern iſt ſein Charakter; jede Dienſtleiſtung, die alltäglichſte, wie die letzte, ihm beim Selbſtmord das Schwert zu halten, verlangt und empfängt er als Gefälligkeit; mit dem tiefſten eigenen Schmerz, dem um Porcia, Andere zu behelligen, widerſtrebt ihm, nur wider ſeinen Willen kommt dem thränenloſen Mann ſein Weh als Zornausbruch über die Lippen. Der nämliche zarte Zug charakteriſirt ſein Verhältniß zu Porcia, die, höchſt bezeichnend und fein, ihre Bitte, ihr ſein Geheimniß zu vertrauen, auf ihr Recht als volle Perſönlichkeit, auf ihr Recht auf ſein ganzes Selbſt gründet. In allen Details ſehen wir dieſes Motiv „Achtung vor dem menſchlichen Selbſt" mannigfaltig abgewandelt, ſo daß wir ſchon daraus ſchließen könnten, daß das Motiv, welches Brutus den Dolch in die Hand drückte, das nämliche geweſen ſein muß.

Wie bedeutsam hebt sich von diesem Menschen, der Freiheit im tiefsten Sinne fordert und gewährt, Cassius ab, der, ungeneigt, fremde Macht zu ertragen, in Momenten der Leidenschaft knirschend wider die gelinde geübte geistige Obmacht des Brutus, wie einst gegen die Cäsar's, sein Wesen und seine Art Andern heftig aufzudringen sucht. Nichts charakteristischer, als der Gegensatz seines Selbstmordes zu dem des Brutus. Uebereilt, auf Grund eines Mißverständnisses tödtet er sich; dem Manne, der ihn tödten soll, hat er das Leben geschenkt und ihn zu seinem Sclaven gemacht unter der Bedingung, Alles zu thun, was er jemals von ihm heische. Als Erfüllung dieser Bedingung treibt er jetzt ein, daß er ihn umbringe. Brutus bittet einen seiner Getreuen nach dem andern um den letzen Liebesdienst, keiner thut es. Den Strato endlich gewinnt er durch das schöne, an sein bestes Selbst apellirende Wort:

„In deinem Leben war ein Funken Ehre."

II.

Ueber den Charakter des Cassius ist es unnöthig, ja unmöglich etwas zu sagen, da Shakespeare selbst das letzte Wort über ihn ausgesprochen hat. Cäsar, in der Unterredung mit Marcus Antonius liest aus dem Anblicke des hagern Cassius mit dem hohlen Blick mit divinatorischem Tiefblick seine innerste Natur. Das ist vielleicht der einzige Moment des Drama's, in welchem wir eine Probe der mächtigen, genialen Geisteskraft mit ansehen, welche in dem kahlen, lorbeerbekränzten Haupte des Cäsar thront und

dieſen zu dem gemacht hat, was er iſt, zu einem Rieſen, der wie ein Coloſſus die enge Welt beſchreitet und andern Individualitäten nicht Raum und Licht läßt; wir empfinden an dem großen enträthſelnden Blicke, mit dem er den Caſſius durchbohrt, den Geiſt, dem da Gewalt gegeben iſt, den geborenen Herren und Gebieter, neben dem ſich Jeder, er mag wollen oder nicht, als unterthänig fühlen muß. Nicht nur Caſſius, von dem Brutus ſpäter in der Hitze ſagt, er hätte den Cäſar nicht ſo reizen dürfen, wie ihn, nicht nur Antonius, auch Brutus fühlt dieſe Uebermacht und iſt vor dem Morde unterwürfiger gegen Cäſar, als ſich mit der Empfindung verträgt, die wir in jenen Scenen von ſeinem Charkter haben, in welchen er nicht unter der Geiſtesgewalt des Cäſar ſteht. Gerade dies iſt es, was Brutus nicht erleiden will. Dieſe unerträgliche Unterwürfigkeit wider Willen, die er in ſich ſpürt, erzeugt den Mordgedanken in ihm. Ihm iſt es wie eine Sünde, daß ein Menſch in der Welt ſein ſoll, der Unrecht üben darf, wenn es ihm beliebt, deſſen Geiſt ſeinen Nacken beugt.

In Caſſius iſt dieſes Gefühl durch Neid verdorben. Wie Cäſar von ihm ſagt: „Solche Männer haben nimmer Ruh', ſo lang ſie Jemand größer ſeh'n als ſich." Ich zweifle nicht, das Shakeſpeare ſelbſt den Königsblick hatte, den er ſeinem Cäſar als geiſtiges Herrſcherattribut verlieh, den Blick, der aus dem Aeußern eines Menſchen ſein Inneres lieſt. Auf die nämliche Weiſe, wie Cäſar den Caſſius ergründet, erntete Shakeſpeare's Geiſt ſeine Menſchenkenntniß. Sie iſt nicht die des Selbſtbeobachters, der die heimlichen Erfahrungen an ſich ſelbſt verwerthet,

um Andere zu durchspähen und zu construiren. Dieser Art Menschenkenntniß, wie sie uns bei Hebbel und gewissen genialen Russen begegnet, bleibt immer der Charakter der Subjectivität aufgeprägt, welcher sie entspringt; auch verhilft sie nicht zu charakteristisch umränderter Gestaltung der Persönlichkeit, sondern verführt zu grenzen- und formlosen psychologischen Analysen, die der uferlose Roman besser aufnimmt, als die plastische, dramatische Seelenbildnerei. Dem dramatischen Genius geht Charakter und Gemüthsbewegung nicht auf gesondert von der äußeren Gestalt und Geberde, und nur um an's Licht zu bringen, was sich ganz auf dem Grunde des Andern verbirgt, läßt der Dramatiker sein Ich in den Andern auf Augenblicke niedertauchen. Doch das Beste, was er besitzt, ist Menschenkenntniß, die das Auge erntet, wie dasjenige Cäsar's, und die nicht die Selbstbeobachtung, der Blick nach innen, halb herausgrübelt, halb hineinphantasirt.

Daß Shakespeare wagen konnte, neben die dramatische Charakterzeichnung des Cassius, die er gibt, eine Schilderung seines Charakters zu stellen, die Cäsar spricht, ist für den Verstehenden ein Beweis seiner unglaublichen Gestaltungskraft. So eine Charakterschilderung ist eine Herausforderung der Kritik der dramatischen Charakterdarstellung, die sich dann meist der Kritik nicht gewachsen zeigt. Auch eine ziemlich schwache Charakterzeichnung nehmen wir gläubig hin und lassen den dargestellten Charakter als denjenigen gelten, den uns der Dichter zumuthet, darin zu sehen. Wenn aber in einem solchen Stück eine andere Person sagt: Das ist ein Mensch von dieser oder jener Art, er hat Geist, Witz,

er ist ein Menschenkenner und bezaubert Jeden, der sich mit ihm einläßt u. s. w., dann kann dieß leicht gefährlich werden. Wir vergleichen dann den so beschriebenen Charakter mit der Beschreibung und finden diese meistens nicht bestätigt. In einem Drama, welches vor einigen Jahren im Burgtheater gespielt wurde, war viel, allzuviel die Rede von dem unerhörten Humor des Helden. Was aber der Held sagte und that, widersprach diesen Lobpreisungen, die Illusion zerriß und das Stück mißfiel. An dieses Mißverhältniß zwischen dem, wofür die anderen Personen den Helden erklären, und der Meinung, die wir uns, hiedurch kritisch gestimmt, aus seinem Thun über ihn bilden, knüpft sich die schneidende Kritik, die O. Ludwig an Schiller's Wallenstein geübt hat. Die Schilderung des Charakters einer Person des Stückes durch eine andere, ist ein gefährliches Darstellungsmittel, das sich oft gegen den Dichter kehrt. Doch ein zauberhaft wirkendes, wenn der Dichter die Genialität hat, es zu gebrauchen. Wenn, wie bei der Cäsar'schen Schilderung des Cassius, die Vergleichung des Urtheils über den Charakter nicht als Kritik, sondern als treffender Ausdruck des angesichts der dramatischen Darstellung Empfundenen wirkt, dann steigert dieß den Glauben an die Realität des Dargestellten bis zum höchsten Grade, dann gehen die Gestalten plastisch vom Hintergrunde los, wie die flachen Figuren einer Photographie, durch das Stereoskop gesehen. Diese Erfindung, den Anschein der Wirklichkeit hervorzubringen, hat Shakespeare gemacht, und Niemand ist ihm hierin gleich. Wir haben die Empfindung: Wenn man diesen Charakter nicht nur

von unſerem Platze aus, ſondern auch auf der Bühne, von der Seite, von rückwärts, anſehen kann, dann muß er real ſein. Bisweilen wagt er das Verwegenſte. Er läßt eine Perſon die andere nicht etwa ſo beurtheilen, daß er, der Dichter, und wir, die Zuſchauer, dieſem Urtheil beipflichten, ſondern ſubjectiv, einſeitig unrichtig. Durch ſolche Urtheile charakteriſirt der Urtheilende ſich ſelbſt und ſein Verhältniß zum Beurtheilten, nicht dieſen, oder vielmehr auch dieſen, aber nur mittelbar. Der Lebensanſchein, der durch Zuſammenhalten dieſer Reflexe eines Charakters auf Andere mit dem Eindruck, den wir ſelbſt von ihm haben, entſteht, nähert ſich der vollen Täuſchung, das Drama erhält unvergleichliches Relief. Man kann dieſen Kunſtgriff vergleichen mit dem von Lionardo in der Malerei geübten und empfohlenen, eine Farbenfläche mit dem Widerſchein zu malen, den ſie von anderen Farbenflächen empfängt. Der Beiſpiele für dieſes Verfahren ſind bei Shakeſpeare unzählige. Ich erinnere nur an die Scene in Heinrich VIII., in welchem die entthronte Königin Katharina durch ihren Cavalier Griffith die Nachricht von dem Tode ihres Widerſachers, des Cardinals Wolſey erhält. Sie ſpricht ein ſtrenges Urtheil über ihn, das nach den Erfahrungen, die ſie mit dem Verſtorbenen gemacht hat, völlig gerechtfertigt iſt. Der milde und beſonnene Griffith hält dem der Königin ein gelinderes, objectiveres Urtheil entgegen, das den großen Eigenſchaften des Todten gerecht wird. Wir haben Wolſey geſehen, und empfinden das Wahre und das doch nicht Erſchöpfende beider Urtheile. Wolſey wird dadurch ganz wirklich für unſere Phantaſie, als

die unergründliche Realität, auf welche die Vorstellungen und Urtheile der Menschen sich beziehen. Die Anregung zu dieser feinen Erfindung gab Shakespeare, daß er in seiner Quelle zwei abweichende Urtheile über Wolsey nebeneinander angeführt fand, die er, beinahe wörtlich Katharina und Griffith zutheilte. So blüht einem Dichter körperhaftes Leben aus einem flachen Bericht. — Natürlich hat sich Shakespeare dieser subtilen Technik feinster Seelenmodellirung nicht mit reflektirtem Bewußtsein bedient. Sie entsprang als natürliche Aeußerung und Bethätigung seinem starken und deutlichen Empfinden des inneren Verhältnisses, in welchem seine Menschen zu einander stehen. Er malt seine Charaktere, indem er ihre Beziehungen zu einander, das Rangverhältniß, welches zwischen ihnen obwaltet, darstellt. Dadurch gewinnt der Zuschauer das große Gefühl, sie wie aus ethischer Vogelperspective zu überschauen, als ob er auf dem Thron des Weltrichters stünde. Hierin liegt ein wesentlicher Theil des Gefühls einer göttlichen Gerechtigkeit, welche über den Weltwesen schwebt, welches Gefühl alsdann von beschränkten Beurtheilern, der gerechten Führung der Fabel zugemessen wird, daß der Böse bestraft werde und der Gute belohnt, was bei Shakespeare durchaus nicht immer stattfindet. Shakespeare's Gerechtigkeit liegt darin, daß wir empfinden, inwieferne Jeder Recht hat, nicht darin, daß demjenigen sein Recht wird, der Recht hat.

Besonders groß ist gerade in dieser Hinsicht „Julius Cäsar". Shakespeare übersah das System von Geistern, die in dieser Tragödie um ihre Sonne Julius Cäsar

vereinigt sind, wie sie zu diesem stehen, wie untereinander. Der reine, innerlich einsame Brutus, der es nicht erträgt, sich und andere Menschen in fremder Gewalt zu fühlen, auch nicht der in eines Cäsar, der sich vor allen äußeren Ceremonien lichtscheuer Verschwörung scheut, als vor einer Befleckung des reinen Opferwerkes, das er mit Schmerzen vollbringt, der in verschwiegener Seele die Elemente kennt, mit denen er sich verbündet, Cassius voran, und sich doch nicht enthalten kann, von ihnen die seinem eigenen Wesen entsprechende, edle Meinung zu hegen, wenigstens sich verpflichtet fühlt, so zu handeln, als ob er sie hegte. Wie herrlich sein schöner Irrthum über Marcus Antonius, der, wie er meint, Cäsar so liebt, daß er nur Thränen um ihn haben wird, keine Thaten, um ihn zu rächen und nach seinem Erbe zu greifen. Er verweigert, fest auf seinem Sinn bestehend, daß man auch Antonius ermorde und gestattet ihm gegen das Versprechen, nichts wider die Verschworenen zu sagen, Cäsar die Trauerrede zu halten, vor welcher er sich tactvoll entfernt. Und wie greift Antonius diese Blöße auf, die Brutus ihm bietet, aus Edelsinn, nicht aus Thorheit, denn des Cassius Bedenken begreift er recht wohl. Aber die Dinge auf seine Art zu thun, auf seine Art zu sein, das ist sein Nerv, daraus läßt er sich nicht durch Cäsar bringen, nicht durch Cassius. Selbst die Steigerung bis zu jenem Eigensinn, den idealistische Träumer in praktischen Dingen oft haben, — sie schützen sich durch ihn gegen ihre weiche Nachgiebigkeit — fehlt nicht, wie z. B. im Kriegsrath mit Cassius vor Philippi.

Praktiſch iſt ihm Caſſius, der ſonſt ſo ſehr im Nachtheil gegen ihn iſt, zweifellos überlegen. Jedesmal gibt Caſſius den richtigen Rath, den Brutus nicht befolgt. Seine tiefe Liebe zu Brutus, die es ihm unerträglich macht, von ihm verachtet zu ſein, iſt das Schönſte in ihm, der das ganz Vornehme nicht wie Brutus in ſich hat, ſondern in Brutus liebt. Wie ſchön ſind dieſe beiden Naturen und ihr Verhältniß empfunden in dem Geſpräch nach dem Zanke, da Brutus dem Caſſius ſagt, daß Porcia todt iſt! „Lag das im Sinn euch, wie entkam ich lebend?“ ruft er aus, als ob Brutus' Aufwallung gegen ihn nur darin ihren Grund gehabt hätte. Aber ſo legen Naturen, die's nicht peinlich genau nehmen, ſich die Sachen zurecht. Und nachher, da ihn die Bewunderung über die Faſſung ergreift, mit der Brutus dieſen ſchweren Schlag erträgt, vergleicht er gedankenſchnell ſich ſelbſt mit Brutus, wie er ſich mit Cäſar verglich und nicht finden konnte, worin denn dieſer mehr ſei als er:

„Durch Kunſt hab' ich ſo viel hievon als ihr,
Doch die Natur ertrüg's in mir nicht ſo.“

Caſſius ſtrebt nach dem, was in Brutus lebt. Daher ſeine Liebe zu ihm; und Brutus ſieht das Gute in Caſſius und ſchiebt in einer humoriſtiſchen Anwandlung das Ueble auf die Mutter, von der er es ererbt habe.

Als Kunſtwerk gehört „Julius Cäſar“ gleichwohl der mittleren Periode Shakeſpeare's an, wie „Hamlet“, „Lear“ u. ſ. w., da ſeine Werke die Hülle des altengliſchen, ſchwülſtigen, tragiſchen Spektakelſtückes noch nicht ganz abgeſtreift hatten, in welcher die zarte,

257212B

seelische Tragödie, die Shakespeare geschaffen hat, sich wie ein Embryo entwickelte. Die Nachtscenen in den Gassen Roms, welche den ersten Act abschließen, in welchen Casca, den wir soeben in höchst realistischer Darstellung kennen gelernt haben, sich in hohl tönendem, tragisch thuendem Schwulst ergeht und von Cassius in ähnlichem Ton begleitet wird, contrastiren sonderbar mit dem sonstigen Stil der Dichtung. Das ist ein Marlowe'scher Nachhall der Andronikuszeit Shakespeare's. „Julius Cäsar" hat Shakespeare im eigentlichen Wortsinne aus den Biographien Plutarch's herausgelesen. Ich glaube, daß ihn das Lesen einer Erzählung unmittelbar dichterisch anregte. Er las, wie ein begabtes, phantasievolles Kind, das sich Alles lebendig und gegenwärtig vorstellt, das es erzählt liest. Uns fällt es bei einfachen Dingen nicht schwer, uns den erzählten Vorgang zu vergegenwärtigen. Wenn wir lesen, Brutus habe einige seiner Begleiter ersucht, ihn zu tödten und diese hätten mit Entsetzen dieses Ansinnen abgelehnt, so gelingt es auch minder Begabten, diesen Vorgang in ihrer Einbildung sich ereignen zu lassen, vollinhaltlich, mit allen Worten, die dabei gesprochen wurden, d. h. dramatisch. Shakespeare aber läßt dieses Vermögen niemals im Stich, auch dort nicht, wo gewöhnliche Sterbliche nur die begriffliche Vorstellung des erzählten Vorganges aus der Lectüre schöpfen, nicht die anschauliche, nicht die eines Augen- und Ohrenzeugen. Wie wir eine einzelne Rose vor uns erscheinen lassen können, wenn wir das Wort „Rose" lesen, so sah er im Geiste einen ganz concreten, präg-

nanten Charakterzug des Brutus vor ſich, wenn er im Plutarch las, daß Brutus in dieſer oder jener Lebenslage eine gewiſſe Charaktereigenſchaft bewährte. Dieſe glatte Müheloſigkeit des Vergegenwärtigens gibt Shakeſpeare's Dichtung die eigenthümliche Gelaſſenheit der Natur, die Großes und Nichtiges, Seltenes und Alltägliches mit ruhiger Selbſtverſtändlichkeit nebeneinander reiht. Niemals ſtört uns das Arbeiten des geiſtigen Pumpens, durch welches andere Dichter ihre Phantaſie nöthigen, ſich etwas lebendig zu vergegenwärtigen, was ſie ſich von ſelbſt nicht vorſtellen will. Plutarch leſend, finden wir denn auch jedes Körnchen Stoff, das der Bericht enthält, in der Dichtung zu blühendem Leben aufgegangen. Ja, Mancher, von Shakeſpeare zu Plutarch kommend, hat wohl gemeint, das Weſentliche der „Julius Cäſar"-Dichtung ſtecke ſchon in dieſem. Der erleſenſte Triumph, den des Dichters Genius feiern kann. „Julius Cäſar" gehört, trotzdem Shakeſpeare noch mit Reminiscenzen des alten Volksſtückes zu kämpfen hatte, zu den vollkommenſten Werken des Dichters. Fabel und Charakterzeichnung ſind zur Einheit verſchmolzen; die Fabel, wie Shakeſpeare ſie dem Plutarch entnahm, iſt nichts, als die draſtiſche Symboliſirung der inneren Verhältniſſe, in welchen die Charaktere zu einander ſtehen, in welchen zu ſtehen der prägnante Ausdruck dieſer Charaktere iſt.

Der Hamletcharakter ein Erzeugniß der Schauspielkunst.

I.

Schauspielerei und Theater nimmt in „Hamlet" breiten Raum ein. Eine Truppe von Schauspielern erscheint, und die tragische Rede, die einer von ihnen recitirt, oder vielmehr die Erregung, in die der Vortragende durch die Rede geräth, wirkt mächtig auf Hamlet's Gemüth. Hamlet selbst spricht sachkundig und eingehend über Schauspielkunst, und durch Aufführung eines Schauspieles wird der König entlarvt. Doch auch sonst wird viel gespielt im „Hamlet". Hamlet spielt den Verrückten, und der König, von heimlichem Schuldbewußtsein gefoltert, spielt den Unbefangenem, den Heitern und Gütigen. Dazu kommt noch Hamlet's parodirendes Ueberbieten des Laertes. Genug, es ist nicht daran zu zweifeln, daß der Kopf, der „Hamlet" schuf, voll war von Gedanken, die sich auf Schauspielerei bezogen. Gewiß fiel in die Zeit der dichterischen Entwickelung Shakespeare's eine mächtige Wandlung der Schauspielkunst. Diese hing jedenfalls innig zusammen mit der dichterischen Reform des Drama's. Kyd's, Greene's und Marlowe's Tragödien, so wie Titus

Andronikus, ſind für eine ganz andere Darſtellungsweiſe geſchrieben, als „Hamlet", „Julius Cäſar", „Der Kaufmann von Venedig" u. ſ. w. Dieſe Wandlung der Schauſpielkunſt mag von ähnlicher Art geweſen ſein, wie jene, die ſich im vorigen Jahrhundert in Deutſchland zutrug, durch Eckhoff eingeleitet, durch Schröder vollendet. Die Reform der deutſchen Schauſpielkunſt entſprach der Reform des Drama's durch Leſſing. Das Nämliche muß in London geſchehen ſein, als Shakeſpeare ſeine erſten Stücke ſchrieb. Wie in Deutſchland die Hof- und Staatsactionen ſchwülſtig pathetiſch, die Hanswurſtſcenen roh poſſenhaft geſpielt und halb extemporirt wurden, ſo war es jedenfalls auch in England. Dieſem wüſten Comödiantenthum ſtellte Shakeſpeare's Reform das Streben nach Naturwahrheit gegenüber und ſchränkte den Clown ein. Das Extemporiren der Clown's wurde abgeſtellt, und der Hanswurſt zu einer Figur im Drama erhoben. In den beiden Geſprächen Hamlet's mit den Schauſpielern beſitzen wir Urkunden über dieſe weſentlichen Vorkommniſſe bei Shakeſpeare's Reform der dramatiſchen Kunſt. Im Weſen muß das Nämliche geſchehen ſein, wie in Deutſchland bei Einführung des regelmäßigen Schauſpieles. Die Vorgänge in Leipzig, die ſich an die Namen der Neuberin und Gottſched's knüpfen, der Kampf, den Sonnenfels in Wien gegen den „grünen Hut" führte, hatten der Hauptſache nach den nämlichen Inhalt, wie Shakeſpeare's Reform. Nur war dieſer Inhalt in England darum ein anderer, weil Dichtung und Bühne in London nicht geſchieden waren, ſondern einmüthig ein Ziel verfolgten, und weil, was damit zuſammenhängt,

Shakeſpeare nicht der Vertreter einer fremden, unvolksthümlichen Gelehrtenpoeſie, ſondern ſelbſt durch und durch ein Sohn ſeines Volkes war, mit warmem Sinn für Alles, was ſeinen Landsleuten lieb und erfreulich war. Dadurch war der Kampf mehr eine Angelegenheit des lebendigen Theaters, als eine literariſche Fehde, und deshalb haben wir keine Berichte und Zeugniſſe. Doch in den erwähnten Hamletgeſprächen iſt von Fehden die Rede, welche Dichter und Schauſpieler in den Stücken zur Unterhaltung des Publikums miteinander kämpften. — Nun ließe ſich fragen: Woher ging die Reform aus? Von den Schauſpielern oder von den Schriftſtellern?

Da der Reformator des Drama's, der das Schreiben für die Bühne zu einer Kunſt machte, zugleich Schauſpieler und Bühnenleiter war, waren die beiden Reformbeſtrebungen, die zu ihrem Unheil in Deutſchland an verſchiedene, einander nicht verſtehende Menſchen vertheilt waren, in Einer Perſönlichkeit verbunden. Jedenfalls ſtand Shakeſpeare den großen Schöpfern einer neuen Schauſpielkunſt, die mit ihm verbündet waren, geiſtig nahe und theilte die Bedürfniſſe und Wünſche ihres Talents. Zwiſchen ihm und Burbadge beſtand gewiß kein Zweifel darüber, daß ſich die Menſchheit noch ganz anders auf der Bühne nachahmen ließe, als dies in Dramen, wie Tamerlan, Fauſtus, Titus Andronikus, Heinrich VI., I. Theil, üblich und möglich war. Hamlet's Rede an die Schauſpieler bezeichnet genau das neue ſchauſpieleriſche Ideal und gibt den Eindruck wieder, den der alte Stil auf ſolche machen mußte, die den neuen im Sinne hatten. So, wie Hamlet den haar-

buſchigen Geſellen beſchreibt, der eine Leidenſchaft in Fetzen reißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, erſchien ein Schauſpieler, wie Bergopzoomer, der von der alten Haupt- und Staats-action herſtammte, den jüngeren, in Ackermann's und Schröder's Schule gebildeten deutſchen Künſtlern. Mit dieſem Drange der jungen ſchöpferiſchen Schauſpieler-talente nach Annäherung an die Natur, nach Wahrheit, Lebendigkeit, Fülle und Nüancirung der ſchauſpieriſchen Menſchendarſtellung traf das Urtheil fein gebildeter Welt- und Hofleute zuſammen, welches Shakeſpeare, Burbadge und die übrigen Träger der neuen künſtleriſchen Bewegung gewiß oft zu hören bekamen. „Was ihr ſpielt, das ſind doch keine Menſchen", das war der Sinn der weltmänniſchen Kritik.

Es iſt gewiß kein Zufall, daß die Theorie der neuen Schule dem Prinzen Hamlet in den Mund gelegt iſt, wenn auch die treffende Formulirung fach-männiſchen Charakter hat. Das höhere Geſellſchaftsleben, das Hofweſen ſchafft ja in den Meiſtern und Beherrſchern desſelben eine Virtuoſität des Auftretens, des ſich Gebens, des Sprechens, des Aeußerns ſeiner Gefühle und Gedanken, die der Schauſpielkunſt nahe verwandt iſt, ſo daß ſolche Menſchen, wenn ſie Geiſt und Genie haben, für den Schauſpieler Autoritäten ſind; in ge-wiſſer Hinſicht wenigſtens, denn dem dramatiſchen und ſchauſpieleriſchen Talente iſt noch Manches Herzensſache, was der ſocialen Repräſentirkunſt ferner liegt. Nun fühlte Shakeſpeare gewiß tief, daß auch die dramatiſche Dichtung vom Schlage des Titus Andronikus mit der

Menschennatur, wie er sie in sich spürte und um sich her sah, nicht viel zu thun hatte. All' diese Erwägungen und Forderungen arbeiteten in ihm und drängten zu dem Versuche, dramatische Texte zu verfassen, an welchen sich ein schauspielerisches Talent, wie Burbadge, das ihm selbst gewiß im höchsten Grade congenial war, besser auslassen konnte, als an den Werken alter Manier, und welches zugleich auch den Ansprüchen der feinen, höfischen Weltleute in Bezug auf Conversationston, Anstand, Lebenswahrheit und Repräsentation genügte. Zugleich aber durften diese neuen Texte nicht „Caviar für's Volk" sein, wie jenes gelehrte Drama, aus dem der Schauspieler dem Prinzen Hamlet vordeclamirt. Neuartige Schauspiele waren dazu unentbehrlich; die alten im neuen Stile zu spielen, war unmöglich, denn diese waren der alten Schauspielerei auf den Leib geschrieben. An der Reihe der Shakespeare'schen Dramen bis „Hamlet" läßt sich diese Entwicklung nachweisen. Das Vordringen des Lustspieles, lustspielmäßiger Behandlung, des Conversationstones und daher der Prosa sind auffällige Symptome derselben.

Entscheidend war, daß das Drama trotzdem an romantische Stoffe, die Tragödie namentlich an bewegte, gewaltthätige, blutige Begebenheiten voll von Mord, Geisterspuk, abenteuerlichen Peripetien, Wahnsinn und Grusligkeit gebunden blieb, wenn es nicht die breite Volksmasse verlieren wollte. Mit diesem Gegebenen mußte nun der neue Stil in mannigfaltige Conflicte gerathen. Diese Conflicte erzeugten denn auch in Führung der Fabel, Auffassung der Charaktere

und geiſtigem Gehalte die Eigenart der modernen Werke.

Dieſe Eigenart tritt an „Hamlet" am Kräftigſten hervor. Meine Abſicht iſt, in den folgenden Betrachtungen zu zeigen, daß das berühmte und berüchtigte Myſterium im Hamletcharakter entſtanden iſt durch die Einwirkung der neuen Schauſpielkunſt auf Shakeſpeare's Schaffen, daß es alſo nicht einer tiefſinnigen Abſicht des Dichters entſprungen iſt, welche durch Speculation enträthſelt werden könnte.

II.

In Shakeſpeare's muthmaßlicher Quelle ſteht kein Wort, welches dazu anregte, Hamlet als einen der That, die er zu vollziehen hat, nicht gewachſenen Menſchen aufzufaſſen. Shakeſpeare hat ſonſt die Grundzüge, welche ſeine Quelle dem Stoffe aufgeprägt hatte, beibehalten. Den Hamlet der Tragödie aber kann Niemand aus Belleforeſt's Erzählung herausleſen. Namentlich dann nicht, wenn wir mit Göthe die Untauglichkeit zu der von ihm geforderten That für den grundlegenden Zug von Hamlet's Charakter halten, der ſich durch das Verzögern der Rache offenbart. Wenn Göthe's Auffaſſung Recht hat und nicht etwa nur eine Reihe zufälliger Aeußerungen und Züge in Hamlet in ſubjectiver Weiſe deutet, ſo wird wohl Belleforeſt nicht Shakeſpeare's Quelle geweſen ſein, ſondern er dramatiſirte eine Vorlage, in welcher Anhaltspunkte für dieſe Auffaſſung enthalten waren. Auch fehlt bei Belleforeſt die Geiſtererſcheinung,

das Schauspiel im Schauspiel und Hamlet's Tod. Ja, nicht einmal der Melancholie des Prinzen geschieht Erwähnung. Doch frägt es sich noch immer, ob Shakespeare Göthe's Auffassung von Hamlet hatte. Genau besehen, ist diese ein Urtheil über Hamlet, welches wahr und und gerecht sein kann, ohne darum die schöpferische Idee zu sein, aus welcher Shakespeare der Hamletcharakter aufging. Vielleicht war es Shakespeare nicht die Hauptsache, daß seinem Helden die Rachethat innerlich schwer wird. Man kann die Reflexionen Hamlet's, warum er denn die That noch immer nicht vollzogen habe, sowie die heftigen Selbstvorwürfe, die er sich deshalb macht, ohne allen Zwang als Symptome leidenschaftlicher Ungeduld deuten, die befohlene und ersehnte Rache endlich vollzogen zu haben. Ebenso könnte der anspornende Vorwurf, den Fortinbras' Entschlossenheit ihm macht, vielmehr ein Beweis des ausschließlichen Eifers sein. mit dem er sein Werk verfolgt, so daß er Alles als Sporn und Tadel empfindet. Daß Hamlet's Gemüthsbeschaffenheit die Ursache der Verzögerung der That sein soll, folgt aus alledem nicht. Am meisten spricht für Göthe's Meinung die Gestalt und die Sache des Laertes. Hamlet empfindet des Laertes Sache als der seinen Gegenbild. Die rasche Entschlossenheit, mit welcher Laertes den König erfolgreich angreift, scheint durch Contrast beleuchten zu sollen, daß der Grund der Verzögerung der Rache Hamlet's nicht in äußeren Hemmnissen, sondern im Charakter des Helden liegt. Unter den Monologen spricht für Göthe am meisten der des vierten Actes: „How all occasions do inform

against me", in welchem „some craven scruple", der, analyſirt, aus einem Viertheil Weisheit und drei Viertheilen „coward" beſteht, von Hamlet ſelbſt als die Urſache bezeichnet wird, wegen welcher die Rache noch immer nicht geſchehen iſt, zu welcher er doch „cause and will and strength and means" habe. Daß „thinking too precisely on the event" der Inhalt des craven scruple ſei, ſagt Hamlet ausdrücklich; auch wurde in „to be, or not to be" das Denken an das Jenſeits, alſo an den event des Selbſtmordes, als Urſache der Unterlaſſung desſelben erkannt. Der thought, welcher mit ſeiner Bläſſe die Naturfarbe der Entſchließung ankränkelt, wäre alſo ein zu genaues Bedenken des Ausgangs, der Wirkung der That. In dem Monolog Hamlet's, da er den König betend findet, wäre auch ein concreter Einzelfall ſeines „craven scruple of thinking too precisely on the event" zu ſehen, da Hamlet die Ermordung unterläßt aus Beſorgniß, den König in den Himmel zu ſchicken. Nach Hamlet's Auslegung ſtäke alſo auch hinter dieſem von Samuel Johnſon kannibaliſch geſcholtenen Motiv drei Viertheile „coward". Die Frage iſt, ob Shakeſpeare dies harte Urtheil Hamlet's über ſich ſelbſt zu dem ſeinigen gemacht hat. Hielt er Hamlet zu drei Viertheilen für „coward"? Sicheres läßt ſich darüber nicht ausmachen. Doch folgt daraus, daß Hamlet ſelbſt für das ihm unbegreifliche Hemmniß des Thuns im Unwillen über ſich keinen anderen Namen findet, als craven scruple und three parts coward, nicht mit Nothwendigkeit, daß er unbedingt Recht hat. Jedenfalls iſt Hamlet für Shakeſpeare

eine ſo adelige Geſtalt, daß an Feigheit im alltäglichen Sinne nicht zu denken iſt. Hamlet gibt, um den Gedanken an Feigheit auszuſchließen, zweifelloſe Proben von Muth und Entſchloſſenheit, wodurch natürlich jenes der Feigheit verwandte Hemmniß, welches doch nicht Feigheit iſt und in anderen Fällen entſchloſſenes und kühnes Handeln nicht ausſchließt, noch räthſelhafter wird. Eine Scene vermiſſen wir in „Hamlet", eine Scene, in welcher wir Hamlet über ſeinem Racheplan brüten ſehen und ihn belauſchen, wie ihn das Erwägen der Wirkungen und Umſtände der That zu keinem Entſchluſſe gelangen läßt. Aus „to be . . ." und „How all occasions . . ." können wir ſchließen, daß Solches ſich in Hamlet zutrug, aber Zeugen ſeiner vergeblichen Verſuche, einen Entſchluß zu faſſen, ſind wir niemals. Man müßte denn die Scene mit dem betenden König für ein Ertappen auf friſcher That des Unterlaſſens halten. Auch läßt ſich der Zweifel, ob der Geiſt nicht ein Teufel ſei, der ihn täuſcht, ſo deuten. Aber deutlich ſehen wir Hamlet niemals über ſeine That, über das Was und Wie, über die Chancen eines Verſuches u. ſ. w. nachdenken. Wir ſehen nur Hamlet immer etwas Anderes thun, als hingehen und den König umbringen, wiewohl Alles, was er ſagt und thut, auf die Rache zielt, die er unterläßt. Daraus entſpringt die Vieldeutigkeit Hamlet's. Die Scene, die, wenn wirklich Entſchluß- und Thatunfähigkeit aus Reflexion die Grundidee des „Hamlet" wäre, die scéne à faire ſein müßte, fehlt eben. Die Vorwürfe, die ſich Hamlet macht, daß er vor Denken und Bedenken nicht handle, erſetzen

dieſe Scene nicht, weil ſie nur ſubjective Aeußerungen Hamlet's, nicht objective Thatſache ſind.

Damit will ich nicht ſagen, daß eine ſolche Scene, die das Hamletgeheimniß erſchlöße, ein dichteriſcher Gewinn wäre. Sie nähme dem Helden ſeine eigenthümlichſte Eigenſchaft: das Geheimnißvolle, das ihn umgibt, und das er auch für ſich ſelbſt hat. Damit büßte er auch ſeine Lebendigkeit und Wirklichkeit ein. „Was ihr nach ſeinen Gründen wißt, reicht an ein Daſein nie", ſagt Grillparzer. Dadurch, daß wir über Hamlet nachdenken und grübeln können, daß in der dichteriſchen Darſtellung Hamlet's ein Reſt Schweigen iſt, erhält er das feinſte Merkmal der Realität, er iſt höchſt lebendig und individuell, und obendrein nicht ganz erklärlich. Dem Dramatiker, der vor Allem nach dem vollen Anſchein des Lebens ſtrebt, iſt dieß das Weſentlichſte. Durchſichtigkeit bis zum Grunde haben Abſtractionen, nicht das concrete Leben. Alle Shakeſpeare'ſchen Geſtalten denken und fühlen Allerlei, was ſie nicht laut werden laſſen. Was denkt Brutus nicht Alles über Caſſius! Erſt in der Zankſcene kommt Einiges auf, wovon wir doch ſchon vorher die Empfindung hatten, daß es in Brutus liegt. Man ſagt ja auch im Leben nicht einmal ſich ſelbſt Alles, auch nicht im Stillen. Shakſpeare's Meiſterſchaft liegt darin, daß er ſeine Charaktere niemals pſychologiſch analyſirt, ſondern nur darſtellt. Dieß vermied er auch bei Hamlet, der ſo ſehr zur Analyſe verführt. Die Räthſelhaftigkeit und die Lebendigkeit Hamlet's hat Eine Quelle.

Auch iſt die pſychiſche Urſache eines Nichtthun's, wo keine abſichtliche Unterlaſſung vorliegt, immer dunkler

als das Motiv eines positiven Thun's. Die Ursache eines Nichtthun's ist diffus, verbreitet und verliert sich in den Tiefen des Temperaments, der ganzen geistigen Organisation. Wer, der ein solches Nichtthun, Aufschieben, Zaudern, wie das Hamlet'sche, naturwahr schildern will, kann es so erschöpfend erklären und rechtfertigen, wie eine That. Wer saumselig im Briefschreiben ist, kann, zur Rede gestellt, seine Unterlassung nicht so erklären, daß der Andere ihn versteht. Die Entschuldigungsgründe, wie Zeitmangel u. s. w., sind ja doch alle nicht wahr, jede Erklärung läuft auf ein „weil ich so bin, wie ich bin" hinaus, d. h. auf eine Tautologie: Ich habe nicht geschrieben, weil ich so bin, daß ich nicht geschrieben habe. Man behilft sich am besten durch eine Schilderung des Verlaufes der Tage, in welchen man nicht zum Schreiben kam. Aehnlich macht es Shakespeare bei Hamlet. Er zeigt ihn uns, wie er ist, wie er lebt, sich unterredet, sich Vorwürfe macht, Vorsätze faßt, zunächst etwas Vorläufiges in's Werk setzt, wieder nichts thut, sich wieder Vorwürfe macht. Er selbst, wie er ist, im Ganzen, nicht irgend eine Einzelheit in ihm, ist die Ursache seines Nichtthuns. Wer ihn kennt und liebt, wird ihm verzeihen und daher das Gefühl haben, ihn zu verstehen.

So ist das Fehlen jener scéne à faire wohl zu rechtfertigen, aber immer wieder drängt sich mir das Gefühl der Unwahrscheinlichkeit auf, daß ein so volksthümlicher Dichter, wie Shakespeare, der sonst, in Macbeth, Othello, Lear, Coriolan, immer Probleme gewählt hat, die in ihren Grundumrissen aller Welt bekannt und

einleuchtend ſind, ein ſo ſubtiles, paradoxes und antidramatiſches Thema ſollte aufgeſtellt haben. Ich kann mir nicht denken, daß er, als er Hamlet zu ſchreiben begann, die Conception eines Helden, der vor Reflexion u. ſ. w. nicht zur That kommt, ſo in ſich hatte, wie die Grundidee der genannten anderen Stücke. Hamlet iſt mehr entſtanden als gemacht. Im Schaffen gelangte Shakeſpeare wo anders hin, als wohin er urſprünglich zielte. Dann führte er allerdings dasjenige ganz aus, was aus dem Hamlet geworden war. Sein Gemüth war lyriſch überfüllt, ſeine Phantaſie ſchauſpieleriſch im höchſten Grade erregt, — damals wurde ja die moderne Schauſpielkunſt geſchaffen — das Alles drang in Hamlet ein. Er fühlte ſich ganz in den Helden und ſeine Lage hinein, durchlebte mit ihm die Zeit von dem Befehl des Geiſtes bis zur That, alle Stimmungen, auflodernden Affecte, Erſchlaffungen, Selbſtanſtachelungen. Mit dem ſubjectiven poetiſchen und ſchauſpieleriſchen Durchleben der Fabel kam das perſönliche Selbſt des Dichters in das Werk hinein, in Shakeſpeare wurde wach, wie ihm zu Muthe wäre, wenn ihm ein Geiſt erſchiene und ihm eine furchtbare That auferlegte. Brutus ſpricht dieſe Empfindung aus:

„Bis zur Vollführung einer furchtbar'n That
Vom erſten Antrieb iſt die Zwiſchenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die ſterblichen Organe
Sind dann zu Rath vereint; und die Verfaſſung
Des Menſchen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zuſtand der Empörung".

Julius Cäſar, II, 1.

Hamlet's Zustand ist „wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum". Der Freund des Grafen von Southampton, des Theilhabers an Essex's Verschwörung von 1601, mag ja auch Menschen, die durch ein furchtbares Vorhaben bis in's Mark aufgewühlt sind, so aus der Nähe beobachtet haben, um sich mit erschreckender Lebendigkeit in Geister versetzen zu können, in denen so etwas arbeitet, und die Nervenkrisen in seiner nachempfindenden Phantasie zu erhaschen, die den Menschen, der schon den Finger am Drücker der That hat und schon die Innervation des Abdrückens in der Fingerspitze spürt, im äußersten Moment zurückreißen. Wer sich in's Innere des „Muthes" versetzt, stößt auf all' die Feigheitsanwandlungen, in deren Ueberwindung eben der Muth besteht. Dadurch, daß er diese, eine „That" im Detail darstellend, betont und wirken läßt, will er seinen Helden gewiß nicht zum Schwächling machen, auch wenn dieser sich den Schimpf der Feigheit als Sporn in die Weichen drückt. So kam durch Lebendigkeit des Hineinfühlens und naturwahre und ausführliche Wiedergabe des so gearteten seelischen Lebens und Leidens eines Menschen, der eine schwere That zur Welt bringt, der Schein der Schwäche in Hamlet. Ein Mann wie Bismark, voll Mark der Energie, wird am besten wissen, welche Schmerzen, Schauder und inneren Zuckungen und Blutungen eine entschlossene, harte That die stumme, innere Menschenseele kostet. Das eigentliche Losbrennen der Mine geschieht mit Benützung eines augenblicklichen, günstigen Affectes, oder als absurder, beinahe wahnwitziger Act, durch den man sich selbst befiehlt: Jetzt!

Hamlet ist kein Schwächling, sondern einfach ein geistreicher, nervöser Mensch.

Doch indem Shakespeare das Drama so umgestaltete, daß dasjenige, was die zu vollziehende oder die vollzogene That für die Seele ist, wichtiger wurde, als die That selbst, drängten die Spielscenen mit pathetischem, lyrischem Gehalt die Action zurück. Das schien zunächst nur eine Veränderung der Darstellungsweise, bei welcher der Darstellungsgegenstand der nämliche blieb. Bei Hamlet, der Quelle entsprechend, eine mit durchdringendem Verstande und zäher, schlauer Energie unter schwierigen Umständen durchgeführte Rache. Aber die Darstellungsmittel färbten am Gegenstande selbst ab und veränderten die Charaktere. Dies ist ein Vorgang, der sich in der Poesie oft ereignet. Der Vers gehört z. B. zur poetischen Form. Wer Menschen im Drama in Versen sprechen läßt, will ihnen damit doch nicht die Gewohnheit andichten, ihre Gedanken in fünffüßigen Jamben zu äußern. Doch wenn Schiller allen Personen schöne Sprache verleiht, so hat man ihm vorgeworfen, er charakterisire alle seine Menschen als Schönredner. Man schlägt ein Element der Form zum Gegenstande, verwechselt das Gefühl mit dem Inhalt, hält das klare Wasser im rothen Glas für roth. In manchen Fällen wird diese optische Täuschung beinahe unüberwindlich, die Darstellungsweise verfälscht geradezu den Gegenstand. Wer menschliche Charaktere mittelst psychologischer Analyse darstellt, verwandelt diese Charaktere in analythisch selbstbeobachterische. So erging es Friedrich Hebbel. So erging es auch Shakespeare. Indem er im Drama das Pathos aufquellen und dieses Pathos

durch reichlichen Wortergu& und bewegliches, nüancirtes, nervöſes Spiel ſich äußern ließ, wurde aus dem Rachehelden Hamlet ein Menſch, der ſich in Stimmungen, Affecten und Worten ergeht. Die Schauſpielerei und das Pathos, Elemente der Darſtellungsform, geben dem Hamletcharakter, dem Helden, ihre Farbe, und er erſchien ſchwach, gefühls-, gedanken- und wortreich, wie Schiller's Helden ſchönredneriſch. Dadurch kam ein Bruch, ein Widerſpruch in das Werk. Das entdeckte Shakeſpeare ſelbſt und machte aus der Noth eine Tugend. Er machte den Conflikt zwiſchen den durch die pathetiſch-mimiſche Darſtellung entſtandenen Scheineigenſchaften des Helden und dem intendirten, energiſchen Charakter raſch entſchloſſen zur fundamentalen Eigenſchaft desſelben. So hätte auch Schiller Wallenſtein als Rhetor charakteriſiren und dadurch das Rhetoriſche von ſeiner ſubjectiven Darſtellungsweiſe auf den vorgeſtellten Gegenſtand überwälzen können. Dadurch wäre er O. Ludwig's Kritik ausgewichen. So, glaube ich, entſtand das wunderliche Hamletproblem in Shakeſpeare's Kopf, nicht durch urſprüngliche Conception. Ein anderes Beiſpiel verdeutliche meine Meinung. Antigone iſt gewiß ein Charakter von herbſter Entſchloſſenheit. Wenn ſie aber, zum Tode verurtheilt, mit ſchluchzendem Nachtigallenlaut um ihr junges, blühendes Leben klagt, haben dies manche Kritiker als Widerſpruch in der Characterzeichnung empfunden. Mit Unrecht. Die Klageſcene iſt eben eine Pathosſcene, welche den lyriſchen Gehalt der Situation der Heldin ausſchöpft und ausklagt. Der Sinn der Actionsſcenen ſollte dadurch nicht alterirt werden. Wenn

es trotzdem geschieht, so ist das die erwähnte, optische Täuschung. Nun sind im Drama des Sophokles die lyrischen Partien und die rein dramatischen gesondert. Dies erschwert die optische Täuschung. Bei Shakespeare aber sind sie ineinander gewoben und dadurch nimmt Hamlet's Charakter die blasse lyrische Färbung an. Dies gewahrte Shakespeare und entschied: So soll er auch in Gottes Namen diese Farbe haben, mit welcher er „o'ersickled" ist! — Dies halte ich für die Lösung des Hamletproblems.

III.

Die moderne Schauspielkunst ist eine Entdeckung und Schöpfung des Zeitalters der Renaissance. Die Renaissance that den Menschen das Auge auf für die Weiten und Wunder des eigenen Gemüthes, für das Getriebe von Leidenschaften und Gedanken, welchem die Thaten entspringen, nnd erweckte in ihnen ein Interesse an den Vorgängen der inneren Welt, das nicht nur ein praktisches war. Der künstlerische Ausdruck dieses Interesses ist in seiner unmittelbarsten Form die Schauspielkunst in dem Sinne, in welchem wir sie verstehen. Um Shakespeare zu begreifen, muß man festhalten, daß die Entstehung und die jähe Entwicklung der jüngsten Kunst, mimisch die seelischen Vorgänge sinnfällig mittelst der eigenen Persönlichkeit so zu verkörpern, daß die Zuhörer sie mit Augen zu schauen, ja im eigenen Innern dieselben mitzuerleben meinen, in den Verlauf der Zeit fällt, während welcher Shakespeare für die Bühne dichtete, ja

daß dieſe Kunſt in dem nämlichen Theater das Licht erblickte, deſſen Hausdichter Shakeſpeare war. Dieſes jähe Aufblühen der mimiſchen Kunſt aus rohen, dürftigen Keimen, plötzlich, ſtürmiſch, über Nacht, hat, wie ſich von ſelbſt verſteht, auf die Art und Weiſe, für die Bühne zu dichten, die mächtigſte Wirkung geübt. Indem der Poet ſein Gedicht ſo einrichtete und formte, daß die neue Kunſt das ihr eigenthümliche Ziel reichen, mannigfaltigen mimiſchen Spieles der Seelenbewegungen im Rahmen der Erzählung in Geſprächsform, — das alte Drama war nichts Anderes — ungehindert und gefördert vom Dichter zu verwirklichen vermochte, erfuhr die dramatiſche Poeſie eine gewaltige Umwandlung, jene, durch welche ſie aus der dialogiſirten Erzählung zur ſelbſtändigen neuen äſthetiſchen Species des Drama's wurde.

In Shakeſpeare war die ganze dramatiſche Kunſt vereinigt: das dichteriſche und das ſchauſpieleriſche Element. Als er den Hamlet ſchrieb, wurde das ſchauſpieleriſche Element ſchöpferiſch und erregte und entzündete das dichteriſche zu einem Gebilde, in welchem das innerſte Bedürfniß des ſchauſpieleriſchen Schöpfertriebes Stillung finden, das ſchauſpieleriſche Talent all' ſeine Kräfte entladen konnte. Die Schauſpielerei muß ſich zumeiſt mit der Rolle einer dienenden Kunſt beſcheiden, einer reproducirenden, wie man ſagt. Der Dichter winkt ſie heran, um das von ihm Geſchaffene zu voller ſinnlicher Erſcheinung zu bringen. Er muß ſein Werk ſo einrichten, daß der Schauſpieler damit etwas anfangen und Wirkung erzielen kann, aber den Gegenſtand beſtimmt doch der Dichter, das Schauſpieleriſche iſt nur Mittel, nicht Zweck.

In „Hamlet" kehrt ſich das Verhältniß um. Die ſonſt nur reproducirende Kunſt wird productiv, der Dichter muß das Drama ſo verfaſſen, ſolche Charaktere erfinden, ſolche Scenen herbeiführen, ſolche Reden entwerfen, daß die Schauſpielkunſt die ihr eigenthümlichſten und angemeſſenſten Gegenſtände empfange, an denen ſie ſich auslaſſen kann. Jede Kunſt hat die ihren Mitteln homogenen Stoffe, die von der Form geforderten Stoffe. Der Schauſpieler in Shakeſpeare hat in dieſem Sinne den Hamlet gedichtet und hat der Schauſpielerei, die ſonſt nur am Gerüſt des Drama's rankt, von ihm getragen, oder ſich in die Fugen ſeines Baues einniſtet, einmal geſtattet, zu treiben, zu wachſen, und das Gebilde, das ſie erzeugen möchte, zu ſeiner vollen, ausgewachſenen Naturgeſtalt zu entwickeln. Der Vorläufer Hamlet's iſt in dieſer Beziehung Richard III. Gewiß regte den Dichter nicht ein abſtrakter Begriff der Schauſpielkunſt an, ſondern eine lebende Verkörperung derſelben. Wahrſcheinlich Richard Burbadge. Bezeichnend iſt die Anekdote, daß Shakeſpeare Hamlet fett ſein ließ, weil Burbadge körperliche Fülle hatte. Doch darf man, wenn ich die Entſtehung Hamlet's als das Schöpferiſchwerden der Schauſpielkunſt definire, nicht an jenen Vorgang denken, den man unter dem auf den Leib ſchreiben einer Rolle verſteht. Oder vielmehr dieſer Vorgang iſt etwas ganz Anderes, wenn ein genialer Dichter ihn vollzieht. Wenn Shakeſpeare's tiefſinniges Dichterauge Burbadge ſpielen ſah, ſo regten und formten ſich in ſeinen eigenen durch und durch mimiſchen Phantaſie Viſionen ſchauſpieleriſche Möglichkeiten, von denen Burbadge ſelbſt noch keine Ahnung

hatte. Der Rollenschneider macht dem Schauspieler Gelegenheiten, seine Glanzstücke anzubringen, der große Dichter, den der große Schauspieler anregt, sieht in diesem die Samenkörner möglicher schauspielerischer Schöpfungen, die noch kein Auge vor ihm gesehen hat, die der Schauspieler selbst nicht ahnt, sondern nur das second sight des Poeten unbestimmt schaut. In dieser Weise, vermittelt durch ein geniales schauspielerisches Individuum, ganz durchdrungen in allen Nerven von schauspielerischem Geiste, schuf Shakespeare im Hamlet eine Gestalt, welche gleichsam eine Essenz der Schauspielkunst ist, der dem mimischen schaffensdurstigen Instinkt vorschwebende, unbewußt ersehnte Gegenstand, das Ziel des schauspielerischen Dranges, die Rolle an sich. Jeder Kunst ist durch ihre Mittel ein Stoffgebiet angewiesen. Manches liegt an den Grenzen, Einiges aber liegt im Herzen desselben. An diesen Gegenständen, die im Herzen des Gebietes liegen, entfaltet sich die betreffende Kunst rastlos. Das ist die Bedeutung Hamlet's. Das fühlt noch heute jeder Schauspieler dieser Rolle an.

Tiefe Einsicht in's innerste Wesen beider Hälften der dramatischen Kunst, dieser fruchtbaren Umarmung der Poesie und Mimik, gewährt die Untersuchung, warum Hamlet als Rolle allen anderen Rollen unvergleichlich überlegen ist. — Was ist der congenialste, der eigentlichste Gegenstand des mimischen Spieles? Welches „Was" entspricht diesem „Wie"? Nach welchen Aufgaben schreit die Schauspielkunst und entladet sich in der Wollust der Stillung, wenn sie es findet? Wer diese Frage beantwortet, ist dem Hamletgeheimniß bedeutend näher

gekommen. Er erkennt, daß viele Eigenthümlichkeiten Hamlet's, auch Charakterzüge desſelben, erzeugt ſind durch die Natur derjenigen Kunſt, für welche Shakeſpeare die dichteriſche Vorarbeit zu einer Schöpfung leiſtete, in welcher die Schauſpielkunſt ihr eigenes Weſen ganz entfalten konnte. Der Pſycholog wird Hamlet nicht ergründen. In der Natur und in ſich ſelbſt wird der Menſchenforſcher, der das wirkliche Urbild zum Hamlet ſucht, Manches entdecken, was ihn an Hamlet erinnert. Vieles an Hamlet kam aber nicht durch Shakeſpeare's Menſchen- und Selbſtbeobachtung in Hamlet hinein, ſondern entſtammt der Natur und dem Geiſt der Kunſt, für welche Hamlet geſchaffen iſt. Viele Eigenſchaften Hamlet's ſind formal, nicht material zu erklären. Beinahe unwiderſtehlich verlockt Hamlet zum Verſuch, ihn rein pſychologiſch auszubeuten, aber der irrationale Reſt, den jede rein pſychologiſche Ausrechnung ergibt, die Incongruenzen mit Natur und Vernunft, welche die ſchlaueſte Sophiſtik nicht wegdisputiren kann, entſpringen der Natur der Kunſt, für welche Hamlet als Aufgabe gedichtet iſt.

Gehen wir der oben geſtellten Frage zu Leibe. Welches iſt der der mimiſchen Darſtellung völlig congeniale Gegenſtand?

Die allgemein gefaßte Antwort wird zunächſt lauten: Seeliſche Vorgänge. Näher beſtimmt, ſolche ſeeliſche Vorgänge, die ſchon in der Naturwirklichkeit ſolche mimiſche, ſichtbare und hörbare körperliche Symptome haben, daß der Beobachter in dieſen Symptomen den Seelenvorgang ſelbſt zu ſehen und zu hören glaubt und zum

sympathetischen Mitempfinden des betreffenden Seelenvorganges sich genöthigt fühlt. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Mime eingeschränkt sei auf Seelenvorgänge, welche sich in der Natur vorfinden. Der dramatische Dichter geht über die Natur hinaus, neue, höchst complicirte Seelenvorgänge für mimische Darstellung zurechtmachend. Aber sie müssen durch mimische Darstellungsmittel deutlich und packend ausdrückbar sein, wie dieß z. B. beim Zornausbruch, beim Uebermanntwerden durch Rührung, beim Ausplatzen verhaltener Heiterkeit und dergleichen der Fall ist.

Daß seelische Vorgänge der natürliche Gegenstand der Schauspielkunst sind, ist nicht ohne Weiteres selbstverständlich. Viele ältere Stücke sind stark durchwuchert von rein physikalischen oder mechanischen Menschenactionen, die allerdings mannigfach mit seelischem Gehalt durchsetzt sind, psychische Triebfedern haben u. s. w., bei welchen aber das Seelische doch nur Nebensache ist, nicht der wesentliche Darstellungsgegenstand. Von dieser Art sind alle Schlachten und Gefechte, in welchen die älteren Historien culminiren. Auch die Kämpfe, die statt mit Waffen mit scharfen Worten ausgetragen werden, gehören noch in diese Kategorie. Erst in Shakespeare's Hamletperiode drängt sich das Seelische vor und beansprucht selbstständiges Interesse. Die Parallelerscheinung ist das Hervortreten des eigentlich Schauspielerischen, der mimischen Seelenmalerei. Der Abend, die Nacht und der Morgen vor der Entscheidungsschlacht wurden in Folge dessen wichtiger als die Schlacht selbst, die Nerven interessanter als die Muskeln. Denn Richard III. vor

Bosworth gab dem Schauſpieler Anlaß zu einer erſchütternden Schöpfung, und, um ihm dieſe zu ermöglichen, drang eine Fülle lyriſch-pathetiſcher Coloratur, mimiſcher Stimmungsmalerei, in die dramatiſche Dichtung ein. Dieſe dichteriſchen Vorarbeiten für den Schauſpieler niſteten ſich in den Bau der äußerlichen Haupt- und Staatsaction mit ihren politiſchen Berathungen, Streitereien, Heereszügen und Schlachten ein.

Der vorwiegende Gegenſtand der neuen dramatiſchen Kunſt, in welcher das mimiſche Element überwog, war das Arbeiten des Gemüthes zur That hin, und die Rückwirkung der That auf das Gemüth des Thäters. Damit erlebte die dramatiſche Compoſition eine völlige Umgeſtaltung. Der große Hauptaccent fiel auf die Eine entſcheidende That des Helden, ja dadurch erſt kam es auf, dem Drama Einen Haupthelden zu geben. Vorher folgte Begebenheit auf Begebenheit, eine der anderen gleichwerthig, jede Scene hatte ihren Helden. In „Hamlet", in „Julius Cäſar", in „Macbeth", in „Othello" bewegt ſich das Ganze um Eine That, die der Held in die Welt ſetzt und die, ihn zu neuen Thaten zwingend und reizend, auf ihn zurückwirkt. Richard III. iſt die erſte Tragödie Shakeſpeare's, die ſo componirt iſt.

Was ſich alſo herausſchälte als der dem Schauſpieler erleſenſte Gegenſtand im Drama, iſt das ſeeliſche Ringen eines Menſchen zu einer That hin. Das iſt nun der Vorwurf „Hamlet's".

Je ſchwerer dem Helden die That wird, je mannigfaltiger und heftiger die Affecte ſind, die ſie ihm abnöthigt, je wechſelnder und reicher, innerlich contraſtirter

das seelische Farbenspiel, desto besser für den Schauspieler. Das alte Drama gab dem Mimen nur einfache, einfärbige Affecte darzustellen, das neue malte einen Affect, gebrochen durch den anderen, es entdeckte die Nüance, den Widerschein, die Nachwirkung Einer Empfindung in die ihr folgende, die feinen Uebergänge, die gebrochenen Lichter, Alles, wovon Marlowe's Stil noch keine Spur zeigt und woran die schauspielerische Genialität sich entzündet.

Hamlet ist in dieser Hinsicht ein wahrer Ausbruch. Der Dichter schwelgt in der frisch erschlossenen Welt schauspielerischer Seelenmalerei.

Man sieht, wie sich ein Mensch, dem seine That schwer wird, als nöthig erwies, um dem spieldurstigen Mimen genug zu thun. Alles Seelische mußte ja im Helden aufgewühlt und durcheinander gebracht werden, um alle Kräfte des Schauspielers in Bewegung zu bringen.

Der Held mußte ein Mensch sein, der auf jeden Reiz lebhaft, mimisch reagirte. So entstand ein Charakter, der etwas Schauspielerisches an sich hat.

Man kann, wenn man der Verdeutlichung zulieb die Sache etwas übertreiben will, Hamlet definiren als einen Charakter, der die für den Schauspieler wirksamsten Eigenschaften so vollzählig beisammen hat, daß sich die Schauspielkunst an ihm erschöpfend ausleben kann. Hamlet ist einerseits dem Leben abgelauscht, andererseits als Leckerbissen für den Mimen zubereitet.

Das Geheimniß dieser Zubereitung liegt theilweise darin, daß Hamlet im Drama selbst immer etwas

ſpielt. Außer den verſchiedenen Affecten, die zum Mitempfinden fortreißen, ſind für den Schauſpieler am Dankbarſten ſeeliſche Vorgänge, welche ſelbſt ſchon in der Wirklichkeit ein Element des Spieles in ſich haben. Der Conflict zwiſchen innerem Sein und äußerem Schein iſt ein Urmotiv der Schauſpielerei, ihr liebſter Stoff.

In Richard III. war Shakeſpeare auf das Motiv der Heuchelei gerathen, mit deren biedermänniſcher Maske Richard ſeine Raubthiernatur verdeckt, und durch die ſie doch mit grünen Augen hindurchblitzt, um plötzlich loszubrechen. Bis auf die Höhe des Drama's beruht die Richardrolle auf dieſer mimiſchen Figur.

Dann vertauſcht Shakeſpeare ſie mit der Figur des Richard, der ſein inneres Bangen durch geſpielte Sicherheit und Verachtung des Gegners niederzwingt. Wie der Ausruf „Den Kopf ihm ab!" den Gipfel des erſten Theiles der Rolle bezeichnet, ſo der nächtliche Monolog „Ein and'res Pferd! Verbindet meine Wunden!" den Höhepunkt des zweiten Theiles. „Richard III." wirkt durch Spiel im Spiel. Dieſes Spiel im Spiel iſt nun im „Hamlet" auf's Aeußerſte getrieben.

Hamlet heuchelt nicht wie Richard, aber er ſpielt in irgend einer Weiſe das ganze Stück hindurch eine Rolle. Vom zweiten Act an die des verſtellten Wahnſinnes, durch den ſein wirklicher Zuſtand hindurchſcheint. Auf dieſe Figur iſt die Rolle geſtellt. Dazwiſchen fürſtliches Repräſentiren, alſo wieder ein Spiel im Spiel, hinter all' dieſen Masken die grübelnde Schwermuth, und dann die Leidenſchaft, welche ſein Spiel verdeckt, in den Höhepunkten aufflammend. In dieſem ſtofflich

Schauſpieleriſchen liegt die Urſache der ſchauſpieleriſchen Wirkſamkeit einiger berühmter Shakeſpeare-Rollen. Macbeth's Doppelſpiel: der gaſtliche, biedere Wirth nach Außen, Mordgedanken im Inneren hegend, der lächelnde König, die Gäſte empfangend, Banquo vermiſſend, von ſchauerlichen Viſionen und Gewiſſensfolter aus der Rolle geworfen. Othello, Lear, Coriolan, mehr oder minder iſt überall Spiel im Spiel, Repräſentiren, Faſſung, Geduld, Demuth erzwingen und erkünſteln, alſo Spiel, das mimiſche Grundmotiv dieſer Rollen.

Der Hamlet Mounet-Sully's.

(Gelegentlich ſeines Gaſtſpieles in Wien).

Der Hamlet Mounet-Sully's hat bei Vielen bedenkliches Kopfſchütteln, ja ſogar ſpöttiſche Heiterkeit erregt. Obwohl auch mir dieſe Empfindung nicht fremd geblieben iſt, ſo halte ich ſie doch für irrig. Der Deutſche hat ſich gewöhnt, den unergründlichen Dänenprinzen als Symbol deutſchen Weſens anzuſehen, fühlt ſich allein befähigt und berechtigt, ihn zu verſtehen, und empfindet es wie eine Carikirung ſeiner ſelbſt, wenn ein Romane, insbeſondere ein Franzoſe, ſich unterſteht, den Hamlet in ſeiner Weiſe aufzufaſſen und zu ſpielen. Schon die Ueberſetzung in's Franzöſiſche berührt uns bei gewiſſen Stellen wie Parodie. Durchdrungen von dem der nationalen Eitelkeit ſo ſchmeichelhaften Gefühl, daß ein franzöſiſcher Schauſpieler dem Hamlet überhaupt nicht gewachſen ſein kann, blicken wir mit verächtlichem Mitleid auf die „Auffaſſung" nieder, welche derſelbe ſeiner Darſtellung zu Grunde gelegt hat. In dieſer Stimmung ſteckt viel Engherzigkeit, im menſchlichen Sinne und im künſtleriſchen. Bei einem wohlgezeugten lebendigen Kunſtwerk gibt es keine ausſchließlich richtige authentiſche Auslegung. Streng eindeutig

iſt nur ein mathematiſcher Lehrſatz. Schon in einem Geſetz muß mehr Sinn enthalten ſein, als der Verfaſſer desſelben mit Wiſſen und Willen in dasſelbe hineinlegte, wenn es ſich auf die Dauer den Einzelfällen gegenüber bewähren ſoll, an die der Geſetzgeber nicht gedacht hat und die doch danach entſchieden werden müſſen. Darum reicht Scharfſinn nicht aus, ein gutes Geſetz zu machen, die Wundergabe der Weisheit muß ihren Segen dazu ſpenden. Und nun gar ein Dichterwerk! Die Unerſchöpflichkeit an Deutungen, welche es anregt und zuläßt, iſt die Quelle ſeines vom Wandel der Zeiten unberührbaren Lebens. Es geht nicht an, eine Auffaſſung, wäre es auch die des Dichters ſelbſt, zum Dogma zu erheben und jede andere zu verketzern. Am Schlimmſten fährt der Schauſpieler dabei, wenn man ihm die Freiheit der Auslegung ungebührlich einengen will. Mittelſt ſeiner individuellen Perſönlichkeit ſoll er ja den vom Dichter umriſſenen Charakter mit Leben erfüllen, er iſt ſelbſt ſchon eine individuelle Auffaſſung der gedichteten Geſtalt, und man unterbindet ihm die ſchöpferiſche Ader, wenn man ihm ſein Recht verkürzt, den Dichter in ſeiner Weiſe zu deuten. Daß damit zügelloſer Willkür nicht das Wort geredet, nicht jede querköpfige Verzerrung als berechtigt hingeſtellt werden ſoll, verſteht ſich von ſelbſt. Wenn die Auffaſſung des Schauſpielers nur an ſich ſelbſt ſchön, wahr, tief und intereſſant iſt, und wenn er ſie, ohne dem Worte des Dichters Gewalt anzuthun, ſchauſpieleriſch in blutvolles, pulſirendes, athmendes Leben zu verwandeln vermag, dann rechte man nicht weiter mit ihm. Meines Bedünkens iſt ſolcher Freiſinn

im Geiſte Shakeſpeare's. Hat Shakeſpeare doch in Allem aus dem Herzen der Schauſpielkunſt heraus gedichtet, jedes Bedürfniß des Darſtellers vorempfunden. Wohl hat er dieſem den Weg vorgeſchrieben, aber dieſer Weg iſt nicht ein meſſerſchmaler Grat, wo jeder Schritt nach rechts oder links ein Fehltritt iſt, ſondern es iſt eine breite Straße, die jeder ſchauſpieleriſchen Perſönlichkeit freien Spielraum gewährt. Jede ſchauſpieleriſche Variation des dichteriſchen Thema's, das Shakeſpeare angibt, hat ihre beſonderen Schönheiten, die der anderen fehlen. An dieſe halte man ſich und behellige den Schauſpieler nicht mit der unerfüllbaren Forderung, den Hamlet „an ſich" zu ſpielen, was nicht viel klüger iſt, als ob man einen Hund haben wollte, der nicht Spitz, nicht Pudel, nicht Windſpiel, nicht Dogge iſt, ſondern eben nur „Hund", der Hund ſchlechtweg, der Hund „an ſich."

Wer eine runde, reſtloſe Löſung des Problems erwartet, welches uns Hamlet's räthſelhafter Charakter aufgibt, der ſeine Möglichkeit nur durch ſeine leibhaftige Wirklichkeit erweiſt, hat den Hamlet eigentlich ſchon mißverſtanden. Iſt er doch verwandt mit jener imaginären Wolke, mit welcher Hamlet den Hamletforſcher Polonius zum Beſten hält. Die Hamletgelehrten können ſich von der Vorſtellung nicht losreißen, Shakeſpeare habe ſeinen Hamlet mit dem nämlichen Aufwand lächerlichen Tiefſinns und komiſcher Ernſthaftigkeit ergrübelt und conſtruirt, mit welchem ſie über ihn in's Reine zu kommen ſuchen. Mir erſcheint er als eine verwegen improviſirte Ausgeburt genialen Uebermuths, den es gelüſtet, einmal Alles, was ſonſt im Dichter-Innern ver-

ſchwiegen ſummt, wie ein wilder Bienenſchwarm in einem hohlen Baum, loszulaſſen, daß es den Menſchen um die Köpfe ſchwärmt. All' ſeinen Tiefſinn, ſeine bitterſte Ironie, ſeine dunkelſten und holdeſten Phantasmen, ſeinen ausgelaſſenſten Humor, Wahnſinn und Weisheit, uralte Sage und geſtern Erlebtes, Schwermuth, Luſtigkeit, Spott, Witz, Wuth, Grimm über Gott und Schickſal, Verdrießlichkeit über Theaterſachen, menſchenkenneriſche Bosheit, die ganze flirrende, in allen Farben ſpielende Welt, die ein Geiſt wie Shakeſpeare chaotiſch in ſich trägt, hat der Dichter einmal auf eine Geſtalt entladen, im Ueberſchwange eines zwiſchen Selbſtvergötterung und Selbſtverhöhnung ſchwankenden Kraftgefühles in das Gefäß eines Bühnenſtückes ergoſſen, das die Menſchen im Innerſten packt, obwohl oder weil es nicht ganz zu verſtehen iſt: „Laßt Phantaſie, mit allen ihren Chören, Vernunft, Verſtand, Empfindung, Leidenſchaft, doch, merkt euch wohl! nicht ohne Narrheit hören", heißt es im Vorſpiel zu „Fauſt". Eine ſolche Schöpfung, in welcher glühendes Leben ſeine unmittelbare Form gewinnt, muß räthſelhaft ſein, vieldeutig, wie die abenteuerlichen Gebilde, zu welchen ſiedendes Blei, in kaltes Waſſer getropft, gerinnt, Figuren, aus denen Jeder herausdeutet, was ihm gerade nahe liegt. Wie man auch Hamlet, dieſes Geſchöpf genialer Laune, eines im Sinne Nietzſche's „tanzenden" Genius auffaſſen möge, eine bewegliche, tanzende Feuerſeele muß er haben. Blitzartig durchzuckt ſein Geiſt in einem Hui Ideenfolgen, die gewöhnliche Köpfe Schritt vor Schritt durchmeſſen, ſchnellt momentan aus einer Stimmung in die andere.

Sein Wollen ist durch Reflexion gelähmt, sagt man, und stellt sich dabei etwas Schwerfälliges, Dickflüssiges vor. In einem Menschen aber, der vor Geist und Gescheitheit nicht fertig bringen kann, was der erste Beste, was Laertes kann, der Dummheiten macht aus Genialität, geht's gar lustig und lebendig zu. Der Hamlet Mounet-Sully's hat eine solche tanzende Seele. Ich habe vor ihm noch keinen Hamlet gesehen, der sie hatte. Mounet-Sully kann das Denken schauspielerisch darstellen, die bizarren Einfälle springen ihm nur so aus dem Kopf, gedacht, gesagt. Wenn Polonius zu ihm tritt, da er eben den König entlarvt hat und ihn zur Mutter entbietet — vom schwindelnden Gipfel seines Triumphgefühles weg, ohne Uebergang, urplötzlich, deutet er hinauf: „Seht Ihr die Wolke dort . ." u. s. w. Das ist echter Hamlet, echter Shakespeare. Und wie spricht er den Monolog „Sein oder Nichtsein"; er spricht ihn nicht, er denkt ihn, er lebt ihn. Aus Lichtenberg's Bericht wissen wir, daß dies nicht einmal Garrick konnte. Was will es solchen seltenen Vorzügen gegenüber bedeuten, wenn man nicht aus Allem klug wird, was er macht! Ist ein Hamlet, den man ganz versteht, noch Hamlet? Mounet-Sully hat sich der Hamletfigur wohl überhaupt nicht grübelnd bemächtigt, sondern mimisch.

Vielleicht wäre er verlegen, wenn er über seine „Auffassung" in Begriffen und Worten Rede stehen sollte. Er kann seine Meinung nur spielen. Er scheint überhaupt ein geborener Schauspieler zu sein, einer, in dem die Dionysischen Seelenkräfte noch wirken und leben, welche die Schauspielkunst geschaffen haben. Naive,

trunkene Hingabe an die Geſtalt, von der ſeine Phantaſie beſeſſen iſt, verräth ſich in Allem, was er thut. Es fällt ihm ſchwer, ſeine Rede zum Tonfall alltäglichen Sprechens zu ernüchtern; ſeinem Gang, ſeinen Stellungen, ſeinen Bewegungen fühlt man's an, daß ihm der Drang zu mimiſchem Tanze in allen Gliedern zuckt. Sangartige Rede und tanzartige Bewegung iſt eben der Urſprung der Schauſpielkunſt, dem Mounet-Sully ſich ſeeliſch näher fühlt, als ihrem Ende, dem Imitiren der alltäglichen Wirklichkeit. — Vieles, was an ſeinem Hamlet befremdet und verdrießt, hat der Bearbeiter zu verantworten, der nicht nur das Stück, ſondern auch dem Schauſpieler die ſtärkſten Wirkungen verdorben hat. So läßt er im erſten Act Hamlet nicht mit dem Geiſt abgehen, ſondern Hamlet ſchickt nur ſeine Begleiter fort. Nun leſe man in Lichtenberg's Briefen aus England den Bericht über die ungeheuere Wirkung, welche Garrik durch dieſen Abgang erzielte. — An der franzöſiſchen Inſcenirung entzückte uns ein ein einziger Zug: in der Schauſpielſcene, in dem Augenblick, da Luciano das Gift in's Ohr des ſchlafenden Königs gießt, läuft König Claudius davon, wie von Furien gepeitſcht, wie Kain, da ihn Gottes Fluch in die Welt jagte, Haar und Mantel flattern hinter ihm her. Die Wirkung iſt gewaltig. — Mounet-Sully wirkt hin und wieder komiſch, zum Lachen reizend, wie jeder Begeiſterte vor nüchternen Menſchen. Wenn er bei aufgezogenem Vorhang vor dem Publicum erſcheint, um zu danken, ſpielt er ſeine Rolle fort. „Ich will beten geh'n", ſagt Hamlet am Schluß des erſten Actes. Applaus, der Vorhang

geht auf, Hamlet lieſt, ſich bekreuzend, in einem Gebetbuch, blickt auf und nickt dankend gegen das Publicum. Wenn das Comödie iſt, was ich nicht glaube, ſo iſt es lächerlich. Immerhin ziehen wir dieſe Seltſamkeit der Manier einer berühmten Schauſpielerin vor, mit dem Ausdrucke ſchmachtender, Ruhe erflehender Erſchöpftheit zu danken, als hätte ſie ſoeben nicht eine künſtleriſche Leiſtung vollführt, ſondern einen nervöſen Anfall überſtanden.

Otto Ludwig und Friedrich Schiller.

I.

Wenn ich in der Einbildung die beiden Dichtergestalten Friedrich Schiller und Otto Ludwig nebeneinander stelle, ihr Wesen, wie ihr Leben und Schaffen es offenbart, klar und tief empfindend, dann wird mir das Urtheil, das Ludwig über Schiller und seinen Wallenstein fällte, so ganz und gar verständlich, daß ich ganz genau einzusehen meine, in welchem Sinne es wahr ist, in welchem falsch und ungerecht.

Beide Dichter erlagen hoffnungslosem Siechthum in der Periode des Lebens, in welchem die Ernte beginnt, in welcher die ersten ganz reifen Früchte von selbst vom Baume fallen, und bald alle Hände heran müssen, um die unerhoffte Fülle unter Dach und Fach zu bringen. Beide starben, als nach entschwundener leiblicher Jugend ihre Stirne zu glühen begann „von jener Jugend, die uns nie entfliegt", wie Göthe in seinem Epilog zu Schillers „Glocke", zu Schillers Leben sagt. Schiller an der Lungenschwindsucht, jede Minute, jedem Athemzug, den er seiner Krankheit abringen und abliſten konnte,

durch schöpferische Thaten ausfüllend, auf dem Todtenbett ein Geschlecht unsterblicher Kinder zeugend, seines Könnens, daß er sich in jahrelanger stiller Vorarbeit erworben, so sicher, daß es ihm zu Gebote stand, wenn ein Sonnenstrahl ihn in seiner Arbeitsstube in einer schmerzlosen Ruhepause traf; was er wollte, entschleierte sich in ihm mehr und mehr. Die sieben Jahre, in welchen die schöpferische Quellader in sein Herz zurückgetreten schien, lagen hinter ihm. Sie fielen vor Beginn des „Wallenstein". In dieser langen Zeit schuf er keine großen Dichterwerke, weil er sich selber umschuf und erbaute, sich in philosophische Studien, in die Geschichte versenkend, und jene großen, wesentlichen Lebens- und Menschenerfahrungen sammelnd, ohne die Keiner der Menschen große nnd wesentliche Geschicke darstellend zu deuten vermag. Lebenssorge, Berufsarbeit und jene Art von Liebe, die allein das Leben in seiner Tiefe verstehen lehrt, die gesunde Liebe, auf welcher die Ehe und die Familie beruht, versahen seine Dichterseele mit Stoff und Gehalt. Erfahrungen, die z. B. Göthe an seiner eigenen Person nie so recht gemacht hat. Die letzte Periode Schiller's, die seines großen Schaffens und Strebens, seines „Opferfestes", prägte wohl in Göthe's Gemüth den tiefsten und großartigsten Eindruck, den dieser jemals erlebt hat. Wenn er später, da diese Epoche, in welcher Schiller ihn selbst wieder zum Dichter gemacht hatte, schon weit hinter ihm lag, zu Eckermann von Schiller sprach, da fühlt man's ihm an, daß es ihn überrieselte, wie bei den erhebendsten Stellen einer Tragödie. Ja, ich meine, er hätte als Greis das Bild des alten Faust, der erblindet ungebrochen schafft

und ſchafft, während die Lemuren vor ſeinen Füßen ſchon ſein Grab ſchaufeln, niemals ſo groß im Geiſte geſchaut, wenn er nicht mit ſeinen leiblichen Augen Schiller geſehen hätte, wie er ſich die Unſterblichkeit ſchuf in körperlichen und ſeeliſchen Zuſtänden, in welchen Göthe vielleicht in ſeiner Qual verſtummt wäre. So war Schiller.

Und Otto Ludwig? Er verkam an einer Krankheit, deren Natur heute noch nicht aufgeklärt iſt. Wir blicken nicht tief in's Menſchenweſen. Wir ſehen die dunkle Wurzel nicht, die das, was man eines Menſchen Leben nennt, an's Licht hinauftreibt. Eines Menſchen künſtleriſche Weſenheit, ſeine Werke, ſeine perſönlichen Schickſale und ſeine leibliche Eigenart, von dem Ausdruck ſeiner Augen an bis zu der Krankheit, die ſein Tod iſt, all' das durchſchauen wir nicht in ſeinem innerlichen geheimnißvollen Zuſammenhange, es beſteht für uns zufällig nebeneinander, und das Koſtbarſte, was uns ein Dichter oder ein Biograph geben kann, iſt das Gefühl, als ob das Alles nur verſchiedene Erſcheinungsformen Eines und desſelben Dinges wären. In all' das ſehen wir nicht klar hinein. Aber für mich beſteht kein Zweifel, daß all' die Abſonderlichkeiten des Ludwig'ſchen Weſens, Lebens und Schaffens Einen gemeinſamen Grund haben, daß in ſeinem Kerne etwas war, — etwas Krankes, Irres?, — das wir nicht mit Einem Worte prägnant benennen, wohl aber, wenn wir ſein Geſammtbild in uns hegen, deutlich empfinden können. Schon ſein Schaffen, deſſen innerſte, dem Worte ſich ſchamhaft entziehende Heimlichkeiten er ſich ſelbſt ſchriftlich beichtet. Was er beichtet und noch mehr, daß er es beichtet. Ein Dichter, der ſich beim innerlichen

Zeugen und Empfangen, das Licht in der Hand, zusieht, und, was er beobachtet hat, aufzeichnet! Was ihm seine Dichterkraft, sich selbst überlassen, von selbst hervorbrachte, das genügt ihm nicht. Er entschließt sich, seine eigene innerste dichterische Persönlichkeit umzuarbeiten. „Künftig will ich's besser und immer besser machen", so läßt sich die normale Wirkung dichterischer Selbstkritik auf den dichterischen Reifeproceß ausdrücken. Durch schaffendes Ueben seiner Kunst, von Werk zu Werk, wächst und reift die dichterische Kraft und Kunst. Ludwig entschloß sich, erst sein Selbst anders und besser zu machen, sich zum „Ideal seiner selbst" emporzuentwickeln, damit die Erzeugnisse seiner selbst, seine Werke, andere und bessere würden, solche, die seiner zersetzenden Kritik genügten. Das ist nicht ganz natürlich, aber wer kann ganz natürlich, ohne innnere Verrenkungen, sich entwickeln in Zeiten, wo alle natürlichen Lebensbedingungen dem Werden echter dramatischer Kunst nicht günstig liegen, zum Theil gänzlich fehlen? Man kann auch durch solche innere Arbeit an sich selbst, mögen auch die Musen vor ihr die Augen schaudernd verschließen, zum Ziele gelangen, an welchem die Musen ihre Augen wieder aufschlagen und wieder lächeln.

Auch Schiller ging diesen Weg, um aus Sturm und Drang zur Classicität zu gelangen. Fast alle großen Dichtergenien der neueren Zeit sind gelegentlich zu den „Müttern" hinabgestiegen, um dort ihr Ideal zu holen; ein gewagter Gang, wobei man wohl mit Mephistopheles denken mag: „Neugierig bin ich, ob er wiederkommt." Nun, Schiller kam wieder, der Nämliche, der er war,

und doch verjüngt, veredelt, wie von einem Gott berührt, äußerlich krank, innerlich genesen. Für Kleist, für Otto Ludwig wurde der Gang zu den Müttern, die bewußte Umschaffung ihres Selbst, zum tragischen Verhängniß. Shakespeare schien Ludwig das „Ideal seiner selbst", der vollkommenste Muster-Vertreter jenes Typus, von dem er selbst sich ein unvollkommenes, durch der Zeiten Ungunst verkümmertes Exemplar dünkte. In Shakespeare, wie er sich dessen künstlerisches Ich, sich in seine Werke versenkend, sie bis ihre feinsten Nervenverzweigungen nachschaffend, in sich construirte, strebte er sich zu verwandeln. Und er bearbeitete sein Selbst, vergriff und versündigte sich an den zartesten, lichtscheuesten Processen in der Dichterseele, scheuchte durch Zusehen seine Psyche von dem Nest auf, wo sie brütete. Das erwähnte Bekenntniß über sein Schaffen, das „Formen- und Farbenspectrum", ist eine Urkunde über dies systematisch betriebene Beleidigen der Wurzeln seiner Kraft. So betrieben, kann natürlich die Umarbeitung des eigenen Selbst niemals zum Abschluß kommen. Wie der dämonische Goldschmied Cardillac sich nicht entschließen kann, einen von ihm angefertigten Schmuck als vollendet aus der Hand zu geben, so konnte sich Otto Ludwig nie aus der Hand geben und von der Vorarbeit an sich selbst rüstig zum eigentlichen Schaffen schreiten. Schiller, nachdem er sein dichterisches Wesen gebildet, vertieft, geklärt und gestählt hatte, nicht sich selbst im Spiegel belauernd, sondern dem Erdgeist, der ihm im Thatensturm der Geschichte erschien, in's Antlitz schauend, allerdings bisweilen durch die Brille Kant's, Schiller

ſagte eines Tages zu ſich ſelbſt: „Jetzt bin ich mit mir ſelber fertig, jetzt an die Arbeit“. Und die Arbeit gedieh, trotz Krankheit und Sorgen. Das hat Ludwig nie zu ſich geſagt, höchſtens in Augenblicken der Selbſttäuſchung. Er arbeitete an ſich fort und fort, beſchäftigt mit den Mitteln zu den Mitteln eines Zweckes, wie Penelope an ihrem Schleier, wie Hamlet an ſeinem Rachewerk. Und ſeine Krankheit wuchs und wuchs, wie die Gedankenmaſſe ihn höher und höher umthürmte, in die er ſich grübelnd vergrub. Ihm mochte es ſo ſcheinen, als ob die Krankheit als äußerlicher Zufall ihm die Früchte ſeiner inneren Arbeit wegriffe, da er ſie eben pflücken wollte. Auch theilnehmende Freunde mochten die innere Lage Ludwig's ſo auffaſſen, und ſich mit Julian Schmidt über die abgeſchmackten Experimente ſchmerzlich entrüſten, die der gute Weltgeiſt mit Ludwig's Gliedmaßen vornahm; für mich aber iſt kein Zweifel, daß die Zerſtörung von Ludwig's äußerlich hünenhaftem phyſiſchem Organismus und das Zerdenken ſeines genialen dichteriſchen Ich, gegen welches er ankämpfte, durch den Verſuch, aus Shakeſpeare's unzerdachten Ich heraus zu ſchaffen, ein und derſelbe Proceß ſind, äußerlich und innerlich geſehen. Aus Einem Embryo entwickelte ſich Beides. Die Keimzelle dieſes Gräßlichen, wer wollte ſie bezeichnen? Aber ſchon in dem hermaphroditiſchen Schwanken ſeines Genius zwiſchen Muſik und dramatiſcher Kunſt, in dem Contraſt zwiſchen dem ganz paſſiven Schauen ſeiner in farbiges Licht getauchten Geſtaltengruppen, wie jene Beichte es beſchreibt, und ſeinem eiskalten und eisklaren Reflectiren kündigt ſich

die künftige Zerstörung dem an, der in diesen Regionen, in welche die exacte Wissenschaft nie dringen wird, zu ahnen versteht.

Darum ist Otto Ludwig's Krankenbett und Sterbelager ein so ganz anderes als jenes Schiller's. Hier ein Gestalten und Vollenden bis zum letzten Athemzuge, die letzten schöpferischen Phantasien verlieren sich in die des letzten Fiebers, ein beschleunigtes Einbringen der Ernte, ehe es Nacht wird; dort das unheimliche Bild des Kranken, der seine Skizzen haufenweise verbrennt: „All' diese Seelen wollen Leiber von mir haben, sie umgeben bei Nacht mein Bett, das muß ein Ende nehmen!" Und jenes furchbare Bekenntniß: „Vorgestern besaß ich geistige Gewandtheit, der keine Wendung zu schwer erschien, eine ganze Arbeit übersah ich in Klarheit, bis in das kleinste Detail, heute kann ich mich kaum entsinnen, wovon die Arbeit überhaupt handelt, und aus dem vergeblichen Sinnen wird immer wieder wacher oder wirklicher Schlaf, gänzliche Gedankenlosigkeit. O, das ist schlimm für Weib und Kind; es wäre es noch mehr für mich, wenn ich mir die Sache klar vorstellen könnte". Welches innere Elend und welche Bewußtheit!

So kam es, daß Otto Ludwig in der Periode des Lebens, welche Früchte bringt, ganz und gar überwuchert war von Gedankengebilden der „schöpferischen Kritik".

Ob dieser Ausgang unvermeidlich war oder nicht, ob ihn die Moiren dem Dichter unwiderruflich bestimmt hatten oder nicht, Eine Bemerkung kann ich nicht unter-

drücken: Otto Ludwig iſt auch verdorben an Sorgen um den Unterhalt für ſich und die Seinigen. Es iſt unglaublich, mit wie wenig er zufrieden war, und es iſt unglaublich, das ſich kein Fürſt fand (eine nach Jahresfriſt verſiegende bayeriſche Penſion fällt nicht in's Gewicht), kein reicher Gönner der Künſte, der dem Dichter des „Erbförſter", der „Makkabäer", „Zwiſchen Himmel und Erde" aus der Noth half und ihm ungeſtörtes Schaffen ermöglichte. „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorgloſigkeit und einige Tragödien ſollten ſich aufbauen, deren ſich meine Nation und Zeit nicht zu ſchämen haben ſollte", ſchrieb der Dichter 1859, dem Jahre des Schillerfeſtes, in ſeinen Hauskalender. Auch dieſes Blatt gehört in die deutſche Geſchichte.

II.

Die charakteriſtiſche Grundgeberde des Ludwig'ſchen Geiſtes iſt die energiſche Wendung in's eigene Innere; der ſcharfe, ja ſtechende, nach innen zielende Blick, der deutlich ausnimmt, was innen dämmerig vorgeht, die monomaniſch leidenſchaftliche Arbeit an ſich ſelbſt, um aus ſich das, gerade das zu machen, was das ewig grübelnde Haupt als das Richtige ausgeſonnen hat. Und alle Hauptgeſtalten, die er geſchaffen, ganz oder halb geſchaffen hat, ſo unähnlich ſie unter einander ſein mögen, haben dieſen Familienzug mit ihrem Erzeuger gemeinſam. Jedes Ziel, wonach ſie ſtreben, ſtellt ſich ihnen als ein innerliches Ziel dar, als ein Bewußtſeinszuſtand,

den zu erleben sie Alles daran setzen und wagen. Selbst Judah, der Mann der äußeren That, der Befreier seines Volkes, ist so geartet. Die Befreiung Israels erscheint ihm als der höchste, durch langes Fasten, durch rastlose Arbeit vorbereitete, durch die höchste Selbstaufopferung erkaufte innere Triumph eines überspannten Selbstgefühles, das sich der äußersten Verachtung derjenigen, für die Judah kämpft und leidet, kaum erwehren kann, ja in dem Unwerthe der Anderen, wie im eigenen Werthe, in Momenten der Demüthigung, des Zornes oder des Sieges schwelgt bis zur Besinnungslosigkeit. Das ist ja eben Judah's Schuld. Und so ist in seiner Art Cardillac mit seiner Doppelmonomanie des künstlerischen Vollendungsdranges und der Mordgier, so ist der Erbförster, der Alles hinwirft, um nur zu erleben, daß er zu seinem Rechte kommt, so ist der Federchensucher Apollonius Nettenmair, der seiner Monomanie für innere Reinlichkeit Alles opfert, den Besitz der Geliebten, das eigene Glück, so ist der „Wahrheitsjäger" Herzog Albrecht im Fragmente „Der Engel von Augsburg", so ist „Jud' Süß" in dem Entwurfe, den Ludwig hinterließ. In allen jene Ludwig'sche Grundgeberde: sich mehr und mehr potenzirendes monomanisches Streben nach einem inneren Ziel, zu dessen Verwirklichung selbst die imposantesten und ungeheuerlichsten äußeren Thaten, Welteroberung, Weltzerstörung, nur die Mittel sind, und der unbedenklich jede andere eigene Befriedigung, das eigene Leben selbst, geopfert wird; diese zunehmende Isolirung, grandiose Verachtung der Anderen, die nur um seinetwillen da sind, mit sich

allein ſein, allen ein Räthſel, nur ſich ſelbſt verſtehend, das ſind die typiſchen Züge der Geſtalt, die im Mittelpunkte faſt aller Ludwig'ſchen Dramenpläne ſteht, als ein Spiegelbild ſeiner eigenen künſtleriſchen Perſönlichkeit. Die eigentliche, ganz authentiſche und leibhaftige Incarnation dieſer geiſtigen Grundgeberde Ludwig's, durch die er als Künſtler ebenſo in ſich unterging, wie er ſeine Helden an dieſem ihren Charakter tragiſch zu Grunde gehen ließ, ſollte Wallenſtein werden. „Leben und Tod Albrecht's von Waldſtein, tragiſche Hiſtorie in 5 Acten", ſo ſind die Planhefte, die Ludwig hinterließ, betitelt. Das innere Ziel dieſes weltgeſchichtlichen Monomanen ſollte ſein: vollwichtige, überquellende Vergeltung für die demüthigende Abſetzung auf dem Reichstage zu Regensburg durch den höchſten eigenen Triumph über den Kaiſer und namentlich über den Herzog Maximilian von Bayern.

Das iſt hier der Schmuck Cardillac's, das Recht des Erbförſters, das gute Gewiſſen des Apollonius, die Wahrheit Herzog Albrecht's. Dieſe Geſtalt erſchien Ludwig im Brennpunkte der deutſchen Begebenheiten jenes Zeitalters. Die Vorgänge in der inneren Welt dieſes titaniſchen Ich, der Alles daran ſetzt, einen ungeheueren Augenblick des Triumphes zu erleben, der ihm zum einzigem Zwecke ſeines Daſeins geworden iſt, erſcheinen dem Dichter als das die äußere Welt Bewegende, als die perſönliche Urſache der geſchichtlichen Ereigniſſe. Dieſe Geſtalt hielt Otto Ludwig unbedenklich für den geſchichtlichen Wallenſtein, mit der Kühnheit des echten Dichterpropheten, der gar nicht zu zweifeln ver-

mag, in den Erſcheinungen ſeiner Phantaſie, die ihm aus den Geſchichtsquellen auftauchen, authentiſche Offenbarungen über vergangene Zeiten und Menſchen zu empfangen.

Otto Ludwig geht alſo aus von einer ausſchließlich und einſeitig pſychologiſchen und ethiſchen Auffaſſung der geſchichtlichen Ereigniſſe, in deren Mittelpunkt Wallenſtein ſteht, den er ſich vorſtellte als jene eben charakteriſirte Geſtalt, welche in einem ganz anderen Elemente, als demjenigen, in welchem der Dichter athmete, die charakteriſtiſche Grundgeberde ſeines eigenen Weſens wiederholt und verkörpert. Seine Kritik des Schiller'ſchen Wallenſtein iſt lediglich entſprungen einem Vergleichen dieſes letzteren mit ſeinem eigenen Wallenſtein, des Schiller'ſchen dramatiſchen Stiles mit dem ſeinem eigenen Weſen entſprechenden.

Die charakteriſtiſche Grundgeberde des Schiller'ſchen Geiſtes iſt weit ſchwieriger mit knappen Worten wiederzugeben, ſchon deshalb, weil ſie eine normalere, volksthümlichere, keine einſeitige normaniſche iſt, ſondern eine Syntheſis der pſychologiſch-ethiſchen Betrachtungsweiſe und einer anderen, die ich die geſchichtliche nennen will. Schiller blickt und ſtrebt nicht nach innen, ſein Ziel iſt das Daſein eines Werkes, etwas außerhalb ſeines Bewußtſeins, ſeines Ich's, nicht ausſchließlich eine zu erringende, innere Befriedigung. Ihm iſt es ebenſo leidenſchaftlich um das vollendete Kunſtwerk zu thun, wie um die Vollendung ſeiner ſubjectiven Künſtlerſchaft. Ludwig verzehrte ſich an dem letzteren Bemühen, welches er nicht durchführte in der

Form des Schaffens von Werken, ſondern von dieſem gelöst an und für ſich. Man arbeitet am fruchtbarſten an ſich durch Arbeiten an etwas außerhalb des eigenen Ich. Es iſt bezeichnend, daß die Urkunden von Schiller's Arbeit an ſich ſelbſt, ſeines Ganges zu den Müttern, geſchichtliche Darſtellungen und fertige äſthetiſche Aufſätze ſind, nicht form- und endloſe Grübeleien und Fragmente. Daraus entſprang für ſein dramatiſches Schaffen zweierlei. Seine „Helden", d. h. die Geſtalten, in welchen er die Grundgeberde des eigenen Weſens incarnirte, konnten nicht wie die Ludwig's und Shakeſpeare's heroiſche, tragiſche Egoiſten ſein, die Alles daran ſetzen, ein beſtimmtes, ſie bis in die Wurzeln befriedigendes Gefühl zu erleben, ſondern Menſchen, deren Lebenszweck ein Werk iſt, ein Nicht-Ich, etwas Herrliches, von ihnen geſchaffen, ihre ephemere Exiſtenz überdauernd. Alſo ſchöpferiſche Geiſter. Bei Shakeſpeare finden ſich nur verkümmerte Exemplare dieſes Typus. Schiller hat die dramatiſche Kunſt durch dieſe Geſtalt, welche im antiken Drama auch nur angedeutet iſt, bereichert und dadurch die Menſchheit über ihr Weſen nach einer Seite hin aufgeklärt, worüber bis auf Schiller Dunkel lagerte. Der greiſe Fauſt, der den Elementen Menſchenwerke abringt, die ſeine Erdentage überdauern, iſt in Schiller's Geiſt gedacht. Karl Moor, Marquis Poſa ſind die erſten jugendlichen Incarnationen dieſer Schiller'ſchen Grundgeberde. Ihre vollendetſte Verkörperung iſt Wallenſtein. Denn es iſt ganz falſch, als die Triebkraft des Schiller'ſchen Wallenſtein Macbeth'ſchen Ehrgeiz anzunehmen, wie Otto Ludwig in ſeiner Kritik als ſelbſtverſtändlich be-

trachtet. Sein Wallenſtein will nicht nur „König ſein“, ſondern er will etwas leiſten, was nur ein König leiſten kann, woran Macbeth gar nicht denkt, er will dem Reich den Frieden geben, die Schweden verjagen, ja vielleicht das zerriſſene Deutſchland einigen. Die Stellen, aus denen dies zweifellos hervorgeht, werden überſehen und überhört. Daß auch eine Ader des gewöhnlichen, egoiſtiſchen Ehrgeizes durch ſein Weſen geht, iſt ſicher, aber gerade das macht die ungeheuere Geſtalt ſo menſchlich, ſo naturwahr. Seine Umgebung ſieht nur dieſe untere Seite ſeines Charakters, ſein Pathos faßt ſie nicht, der Kern Wallenſtein's iſt den Illo's und Terzky's nur ſeine — Räthſelhaftigkeit.

Doch hat die Eigenart Schiller's noch eine zweite, wichtige Folge. Da er die menſchlichen Dinge nicht nur als Pſycholog und Ethiker betrachtet, wie Otto Ludwig und Shakeſpeare, ſondern mit geſchichtlichem Blicke, vom Olymp herab, nicht vom „Sitz der Seele“ im einzelnen Menſchen aus, ſo erſcheint ihm die Verſuchung, die, ſo natürlich ſie bei Shakeſpeare iſt, bei Ludwig einen doch als Anachronismus anmuthet, nämlich große, geſchichtliche Thaten und Ereigniſſe lediglich durch die Charaktere und Leidenſchaften der an ihnen betheiligten Perſonen zu motiviren, als etwas Kindliches, um nicht zu ſagen Kindiſches. Aus dieſem Grunde ſtrebte er, dem Abfall Wallenſtein's den Charakter des Nothgedrungenen zu verleihen. Er weiß, daß jede Weltbegebenheit nur zum Theil Werk der Menſchen iſt, die ſie in's Werk ſetzen und die ſie betrifft, er weiß, daß ſie zum großen Theil Ergebnis der Umſtände iſt. Schiller ſteht in ſeiner

geſchichtlichen Weltanſicht in der Mitte zwiſchen Carlyle und Buckle. Es iſt daher höchſt einſeitig, wenn Otto Ludwig in Schiller's Beſtreben, die größere Hälfte von Wallenſtein's Schuld den unglückſeligen Geſtirnen zuzuwälzen, nur eine falſch antikiſirende Tendenz erblickt; dies war der aufrichtige Ausdruck der Weltanſicht, Schiller's die, wie ich dargethan habe, eine Folge ſeines innerſten Weſens war. — In dem Geſagten liegt der Schlüſſel zum Verſtändnis und zur Bewerthung von Otto Ludwig's Schillerkritik.

Fiakerideen.

„Die Leut' woll'n immer Ideen haben in meinen Stücken; nun Ideen hab' ich auch, freilich nur solche, wie sie die Fiaker auch haben. Sehen S' die Sappho, die ist so eine Fiakeridee, da heißt's: Gleich und gleich gesellt sich gern! Der Phaon ist ein halb poetisch gestimmter, aber doch nur ein junger Mensch; die Melitta ist ein albernes Mädel. Das begreift sich, die Sappho muß um ein gut Stück älter aussehen, und doch nicht übel sein. — Nun 's freut mich, 's muß doch was d'ran sein, wenn 's heut' noch Effect macht". So sprach Grillparzer am 6. Januar 1866 zu Hofrath R. Zimmermann.

Damit vergleiche man die schöne Stelle am Eingang der Erzählung „Der arme Spielmann", in welcher Grillparzer davon spricht, von woher ihm die ersten Anregungen zu seinen Tragödien kommen.

Er schildert mit lebendiger Mitempfindung das bewegte Volksleben des Brigittenkirchtages und knüpft daran das folgende Bekenntniß:

„Ich versäume nicht leicht, diesem Feste beizuwohnen. Als ein leidenschaftlicher Liebhaber der Menschen, vorzüglich des Volkes, so daß mir selbst als dramatischem

Dichter der rückhaltloſe Ausbruch eines überfüllten Schauſpielhauſes immer zehnmal intereſſanter, ja belehrender war, als das zuſammengeklügelte Urtheil eines an Leib und Seele verkrüppelten, von dem Blute ausgeſogener Autoren ſpinnenartig aufgeſchwollenen literariſchen Matadors; — als ein Liebhaber der Menſchen, ſage ich, beſonders wenn ſie in Maſſen für einige Zeit der Einzelnen Zwecke vergeſſen und ſich als Theile des Ganzen fühlen, in dem dann doch zuletzt das Göttliche liegt, ja, der Gott — als einem Solchen iſt mir jedes Volksfeſt ein eigentliches Seelenfeſt, eine Wallfahrt, eine Andacht. Wie aus einem aufgerollten ungeheuern, dem Rahmen des Buches entſprungenen Plutarch, leſe ich aus den heitern und heimlich bekümmerten Geſichtern, dem lebhaften oder gedrückten Gange, dem wechſelſeitigen Benehmen der Familienmitglieder, den einzelnen halb unwillkürlichen Aeußerungen, mir die Biographien der unberühmten Menſchen zuſammen, und wahrlich! man kann die Berühmten nicht verſtehen, wenn man die Obſcuren nicht durchgefühlt hat. Von dem Wortwechſel weinerhitzter Karrenſchieber ſpinnt ſich ein unſichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwiſt der Götterſöhne, und in der jungen Magd, die, halb wider Willen, dem drängenden Liebhaber ſeitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Dido's und die Medeen."

Es gibt außer Grillparzer keinen deutſchen Dramatiker, der dies von ſich und ſeinem Schaffen hätte ſagen können. Ohne Volk, ohne Publikum, ohne Theater, auf ſich geſtellt, einſam, nur den Dictaten ihrer Sub-

jectivität gehorchend, die sich mit zufälligen Anregungen begegneten, spannen sie ihre Werke aus der bodenlosen Tiefe ihres Innern heraus, befriedigt, wenn sie sich selbst verstanden, und wenige gleichgestimmte Genossen ihrer geistigen Einsamkeit, schufen sie für sich, für die Nachwelt, für gar kein Publikum, oder günstigen Falles für ein gedachtes, das sie nicht umgab, mit welchem sie nicht lebten, dessen Anforderungen für sie nicht bestimmend, gestaltgebend, zielsetzend waren. Sie waren eben Kunst- und Bildungsdichter, nur Schiller gelang es, seiner Dichtung ein Volk zu werben. Sonst aber lag auf Allen der Fluch, daß sie ihrem Volk fremd und fern gegenüberstanden, und den Abgrund weder zu überbrücken noch zu überfliegen vermochten, der ihre einsamen Geister vom Volke trennte, ohne dessen mitwirkende Theilnahme ein volksthümliches Drama nun einmal nicht möglich ist.

Ganz anders Grillparzer. Wie er als Mensch die Mundart nicht ablegte und sich zum gebildeten „Schriftdeutsch" bekehrte, so blieb er innerlich Eines Sinnes, Einer Stimmung mit dem Volke, zu dem er gehörte, sah die Dinge und das Leben so an, wie die „Fiaker", dachte wie sie, fühlte wie sie, nur daß er, was die Fiaker nur naiv erleben, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, in sich zu hellem Bewußtsein brachte, nach voller Weite und Tiefe, in Bild, Wort, Handlung, nur daß ihm zur mittheilbaren Gestalt wurde, was halb bewußtlos in den Wienern um ihn her vorging. Kein Wunder, daß zunächst beide, der „deutsche (namentlich norddeutsche) Gebildete" und der durch und durch

Wieneriſche Grillparzer nicht viel miteinander anzufangen wußten. Den „Gebildeten" wandelte, wenn er Grillparzer aufſchlug, das Gefühl an, hier nicht die geliebte „Bildung" vor ſich zu haben, ſondern „Volk". Hier lebte eine Seele, die mit der ganzen Welt geiſtreicher Ideen über Literatur, Poeſie, Theater, Kritik, in der ſich die deutſchen Literaturgelehrten allein wohl fühlten, nichts zu ſchaffen hat, für die das Dichten eine natürliche, einfache, des Beſprochen- und Begrübeltwerdens gänzlich unbedürftige Function des Gemüthes war. Was ſein Herz bewegte und den Wienern zuſagt, als intereſſantes ſpannendes, lebendiges, ohne grübelnden Commentar verſtändliches, Herz bewegendes, gut ſpielbares, für die Schauſpieler dankbares, wirkſames Theaterſtück, auf die Bühne zu bringen, das war eigentlich das Um und Auf der dramaturgiſchen Weisheit Grillparzer's. Nur ſo lange er, durch kritiſche Grübelei nicht irre gemacht, in dieſem naiven, natürlichen Verhältniß zu ſeiner Kunſt verharrte, ging ihm das Schreiben flott von Statten. Die Kraft ſeiner anſchauenden Phantaſie, die ihm eine dramatiſche Handlung von außen geſehen und innerlich durchgefühlt vor die Seele ſtellte, ſein ſicherer Theaterinſtinct für das Wirkſame, die Einſtimmigkeit über das, was er und die Wiener im Theater ſehen und empfinden wollten, überhob ihn der Nothwendigkeit, ſich kritiſch einen Weg zur rechten dichteriſchen Praxis zu ſuchen und zu bahnen, wie dies Leſſing, Schiller, Göthe gethan hatten. Er traf ſeinen Ton und ſeine Weiſe von Anfang an. Er ſang für's Erſte, wie der Dichter im Grunde ſoll, wie der Vogel ſingt.

Leider ist es in neuerer Zeit, in welcher so viele Einflüsse dahin wirken, die Naivität zu zerstören, nicht leicht denkbar, diesen glücklichen Geisteszustand, dem Reflexion noch gar nichts an hat, lange ungetrübt zu erhalten. Jeder geistige Nachtwandler, der so dichtet, wie man träumt, wird in unseren Tagen angerufen und aufgeweckt, und muß dann streben, bewußt machen zu lernen, was er unbewußt gekonnt hatte. Es ist eine der vielen glücklichen Folgen des sogenannten Zurückbleibens Oesterreichs hinter Deutschland, daß hier noch ein poetisches Naturkind, wie Grillparzer, möglich war, welches dichterisch an die Traditionen der Volksbühne anzuknüpfen vermochte. Grillparzer verschmolz die von Göthe und Schiller geschaffene Form des classischen Drama's, dieselbe im Sinne Shakespeare's und der Spanier modificirend, mit heimatlichem Gehalt. Was die deutsche Kritik oft an Grillparzer getadelt hat, daß er antike Stoffe und Gestalten mit Leben erfüllte, welches er aus seiner unmittelbaren Umgebung schöpfte, das ist gerade sein Vorzug, durch welchen er seinem Volke an's Herz gewachsen ist. Hat es doch kein volksthümlicher Dichter jemals anders gemacht, weder Shakespeare, der auch in seinen Römerdramen immer Engländer seiner Zeit zeichnete, noch Calderon, der getrost den Tetrarchen Herodes wie einen Spanier schilderte. Ganz so machte es Grillparzer, wenn er die Charaktere der griechischen Sagen so auffaßte, daß Wienerisches Wesen durch ihre antike Verhüllung hindurchblickt. Ihm war es eben darum zu thun, die antiken Vorgänge ganz in warmes, ihm und seinem Publikum verständliches und mitfühl-

bares Leben zu verwandeln, während die Kritik immer so thut, als ob der Dramatiker darnach zu streben habe, ein Scheinbild der Menschen von innerer geschichtlicher Treue zu bieten. Der volksthümlich-naive Dichter wird es immer so machen, wie die alten Maler, die sich nicht scheuten, die Menschen der evangelischen Geschichte in die Gewänder zu hüllen, wie sie der Maler und seine Zeitgenossen trugen, und ihnen Gesichter zu geben, wie jene, denen der Maler tagtäglich begegnete. Wenn nur wahres Leben darin ist! Der richtige Gedanke, der dieser naiven Praxis zu Grunde liegt, ist, daß es im Wesen und in der Hauptsache immer und überall auf Erden gleich zugegangen ist, so daß jener, der die Menschen seines Ortes und seiner Zeit wirklich lebendig abconterfeit, Grund zu der Hoffnung hat, auch die jeder anderen Zeit und jedes anderen Ortes richtig getroffen zu haben. Die minutiöse Treue im äußeren und inneren Costüm läuft Gefahr, gerade dasjenige zu vernachlässigen und zu verfehlen, was dieses Costüm trägt, das stets und allerorten gleichartige Menschenwesen. Hätte Grillparzer vor zweihundert oder dreihundert Jahren als Zeitgenosse Lope's oder Shakespeare's gelebt, so würde man sein naives Verwienern der Antike als köstliche Einfalt bewundern. Der Tadel knüpft sich nur deshalb daran, weil er jenen volksthümlichen Sinn noch zu einer Zeit besaß, in welcher er aus dem übrigen Deutschland verschwunden war.

Richtig ist allerdings, daß die Wiener Lebensauffassung der Franciscei'schen Epoche, aus der heraus Grillparzer schrieb, nicht jede Art Tragik möglich machte. Eine Macbeth, einen Lear, einen Coriolan darf man

von Grillparzer weder fordern, noch erwarten. Der Typus der Grillparzer'ſchen Tragik iſt ein anderer als der Shakeſpeare'ſche oder der Sophokleiſche.

Das willenskräftige Ich, das in leidenſchaftlicher Steigerung in Schuld und Schmerz ſein innerſtes Weſen behauptet bis zum Aeußerſten und Letzten, iſt niemals das Herz der Grillparzer'ſchen Helden. Sein Herz iſt weiblich, die Tragik des Weibes und paſſiv gearteter Männer.

Die beſchwichtigende, zu ſtillem, ſich beſcheidendem Wohlverhalten mahnende Lebensweisheit des alten Oeſterreich redet laut und leiſe aus Grillparzer'ſchen Dichtung. In mehreren Dramen iſt jener innere Vorgang, der in „Traum ein Leben" am Energiſcheſten herausgearbeitet iſt, die Seele des Ganzen. Ruſtan, die Mahnungen der ſanften Mirza und des weiſen Maſſud verachtend, hält ſich, von Zanga, dem ſchwarzen Mohren, verblendet, für eine jedem Schickſal gewachſene Heldennatur. Der Traum läßt ihn die Schickſale erleben, nach denen er, als nach ſeinem angeborenen Element, ſich ſehnt, und beweiſt ihm ſeine Selbſttäuſchung. Er erfährt im Traum ſeine Schwäche, die Schuld, die Leiden, für die er zu klein iſt, und, ſo über ſich ſelbſt aufgeklärt, bleibt er im Lande und nährt ſich redlich. Im Grunde leben auch Jaſon und Ottokar im Wahn über ſich, ihr Heldenthum iſt nur ein Traum, und hilflos ſtehen ſie den Werken ihres verblendeten Vorwärtsſtürmens, ihres eingebildeten Heldenthums gegenüber. Ohne Zweifel enthält dieſe Tragik ein gutes Stück Wahrheit über das Menſchenleben; Schwäche, die ſich für Stärke hält, und ſich erſt als Schwäche erkennt und fühlt, wenn ſie

frevelnd die Werke der Stärke gewagt hat; dieſe Formel umſchreibt ſehr viel von dem, was den Menſchen, nicht nur in Oeſterreich, begegnet. Aber gewiß bezeichnet dieſe Tragik nur eine beſtimmte, einſeitige Spielart des Menſchenweſens und -ſchickſals, ſie iſt nur eine Epiſode im Großen und Ganzen der Welt, ſie iſt nicht die Tragödie des Menſchen an ſich. Als eigentlicher Vertreter unſeres Geſchlechts wird uns der Grillparzer'ſche Held nicht gelten können. Dazu fehlt ihm die robuſte Stärke des Wollens, der Leidenſchaft, die nicht gleich an jeder Schuld, an jedem Leiden zerknickt, die volle Mannhaftigkeit.

Allgemeingiltigkeit in dieſem Sinne wird man auch den weiblichen Charakteren bei Grillparzer nicht nachrühmen können, obwohl in manchem, wie z. B. in der dämoniſchen Medea, weit mehr Stärke und Tüchtigkeit iſt, als in den Männern. In allen iſt die dunkle, inſtinctive Naturſeite entwickelter als die intellectuelle und moraliſche. Darin ſind ſie den Göthe'ſchen Gretchen und Klärchen verwandt, wie auch die Männer den Göthe'ſchen Schwächlingen ähneln, nur ſind ſie minder liebenswürdig. Die erwachende Liebe reißt ſie widerſtandslos dem Manne nach. Darin liegt ihre Poeſie. Doch eine Iphigenie, eine Imogen, eine Hermione fehlt unter ihnen. Es gibt noch edle und ſchöne Weiblichkeit in der Welt, von der bei Grillparzer kein Wort ſteht. Das Grillparzer'ſche Weib iſt im Allgemeinen die Wienerin, wie ſie ſich im Dichter abbildete, der die feinſten Organe beſaß, um allen Zauber der heimatlichen Weiblichkeit zu empfinden.

Burgtheater.

Kleist's Penthesilea.

(Gelegentlich der Nachricht, daß sie aufgeführt werden soll).

„Unaussprechlich rührend ist mir alles, was Sie über Penthesilea sagen", schrieb Kleist an eine Freundin, „es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele." Als er in Dresden das Stück zu Ende schrieb, traf ihn eines Abends sein Freund Pfuel in einem Strom von Thränen. Auf die Frage, was ihm fehle, erwiderte Kleist: Sie ist todt! Er meinte die Penthesilea. So nahe ging ihm dieses Geschöpf seiner Phantasie. Ist doch die bizarre Fabel dieses Gedichtes nur eine Verkörperung dessen, was Kleist selbst in innerster Seele durchlebt und durchlitten hatte. Wie Penthesilea mit rasender Leidenschaft darnach strebt, den herrlichsten Helden der Hellenen, den göttlichen Nereïdensohn Achilles, im Kampfe überwunden, zu ihren Füßen zu sehen, um mit ihrem Gefangenen die geheimnißvollen Wonnen des Rosenfestes im Hain der Diana zu theilen, so rang Kleist als Dichter darnach, sein Ideal der Tragödie, welche er als die Ver-

einigung Aeſchyleiſcher Größe mit Shakeſpeare'ſcher Lebendigkeit, Gemüthstiefe und Mannigfaltigkeit träumte, ſchöpferiſch in ſeinem „Guiskard" zu verwirklichen. Wie Pentheſilea dem Achilles unterliegt, doch, aus tiefer Ohnmacht erwachend, von ihrem Beſieger im Vereine mit der ſchweſterlichen Freundin Prothoe für kurze Weile in den ſüßen Wahn gelullt wird, ſie habe den Achilles überwunden und, den zu ihren Füßen Geſchmiegten mit Roſenketten feſſelnd, das überirdiſche Entzücken ihres Herzens in ſchmelzenden Jubellauten ausſtrömt, ſo hatte Kleiſt durch kurze Zeit, von Selbſtliebe und liebenden Freunden verführt, ſein übermenſchliches Werk für gelungen, ſein überſchwengliches Wollen für die vollbrachte That gehalten. Doch die zerſetzende Schärfe ſeiner ſelbſtmörderiſchen Kritik zerriß, wie dies Pentheſilea widerfährt, den holden Wahn und verzweifelnd fühlte er ſeine Ohnmacht und Schmach. Dennoch aber ließ er nicht ab von dem Werke, das über ſeine Kräfte ging. Mit der Energie des Wahnſinnes verbiß er ſich darein, und vernichtete ſchließlich das Werk, das zu vollenden er unvermögend war, ſo wie Alles, was er ſonſt geſchaffen und begonnen hatte. Er ſelbſt durchlebte nach dieſer Kataſtrophe eine ſchwere körperliche und ſeeliſche Kriſe, von der er ſich erſt ſpät halb und halb erholte. Geneſend und friſche Lebenshoffnung ſchöpfend, mochte ihn der qualvoll tröſtende Gedanke erfaſſen, daß er vielleicht gerade in dem Augenblick an ſich verzweifelt habe, in welchem das göttliche Ziel, das er nicht herabzwingen konnte, bereit war, ſich ihm freiwillig zu ergeben. So entſchließt ſich Achilles, von der liebenden

Inbrunſt Pentheſilea's bezwungen, ihr den Willen zu thun, ihr im Scheinkampf zu unterliegen und ihr Gefangener zu werden, den ſie zum Roſenfeſt geleitet. Pentheſilea aber mißverſteht die Herausforderung Achilles' zum Kampfe, glaubt ſich grauſam verhöhnt und geht dem Liebenden, der nur daran denkt, ihr beſiegt zu Füßen zu fallen, mit Sichelwagen, Elefanten und Hunden entgegen. Nachdem ſie dem Wehrloſen einen Pfeil durch den Hals geſchoſſen, fällt ſie mit der raſenden Meute über ihn her und zerfleiſcht ihn mit den Rüden um die Wette, tödtet den Todten noch einmal. Aus dem mörderiſchen Wahnſinn erwacht, ſieht und erkennt ſie zu ſpät, was ſie gethan hat, und tödtet ſich ſelbſt, nicht durch Dolch oder Gift, ſondern mit einem „vernichtenden Gefühl", das ſie, kalt wie Erz, aus ihrem Buſen, wie aus einem Schacht hervorgräbt. Dieſes Gefühl, das Jeder kennt, dem einmal der Nerv ſeines Lebens verſehrt worden iſt, bohrte ſich in Kleiſt's Seele in den Tagen und Monaten nach jener Guiskard-Kataſtrophe. So iſt in der Fabel der Pentheſilea die perſönliche Tragödie ihres Dichters deutlich erkennbar. Die Erlebniſſe ſeines Wachens verrathen ſich in dieſen Träumen. Darum war für ihn der ganze Schmerz zugleich und Glanz ſeiner Seele in Pentheſilea enthalten, darum weinte er um ſie, wie man ſich ſelbſt beweint.

Für Werth und Bühnenwirkung des Drama's iſt dieſe Deutung des Gedichtes völlig gleichgiltig. Ein Drama iſt kein lyriſches Bekenntniß, ſondern Darſtellung von Menſchen und menſchlichen Schickſalen, es muß verſtanden werden, rühren und erſchüttern, ohne alle

Kenntniß der Biographie ſeines Verfaſſers. Pentheſilea ſelbſt, ihr Thun und Leiden, muß uns ergreifen, nicht der Gedanke an dasjenige, was der Dichter gethan und gelitten haben muß, um ſo etwas ſchaffen zu können, ſchaffen zu müſſen.

Kleiſt's Dichtung athmet wilde Poeſie. Es iſt, als ob das tragiſche Element ſelbſt leuchtend und donnernd wie rothglühende Lava aus dem geborſtenen vulkaniſchen Grunde hervorbräche, auf dem die tragiſche Poeſie wächſt, die zweite Gabe des Dionyſiſchen Gottes. Wir fühlen uns ergriffen vom Schauder des Elementaren, wenn wir den heißen Brunſtkampf des herrlichen Menſchenhengſtes Achilles mit dem Weibchen Pentheſilea verfolgen und mitempfinden, die kaum wiſſen, ob ſie ſich kämpfend oder liebend umarmen, ob ſie morden oder zeugen wollen. Wer in einſamer Bergwildniß den Brunſtſchrei des Hirſches vernimmt, den überläuft es kalt, wenn er Sinn hat für die elementare Poeſie der Natur. Die Leidenſchaft, die in dieſem Schrei liegt, hat in der Pentheſilea Sprache gewonnen. Und welche Sprache! Hier iſt die ſittige blauäugige deutſche Sprache von Dionyſiſcher Ekſtaſe ergriffen. Wie eine Maenade in den Bacchantinnen des Euripides tanzt ſie dahin, den Thyrſus ſchwingend, mit Weinlaub bekränzt, loderndes Feuer als Schmuck in den Haaren, und, wo ſie den Finger einbohrt, quillt weiße Milch aus dem Buſen der Erde. Die ſprachlichen Wunderwirkungen der Pentheſilea reißen den Leſer mit. Er genießt, ob er will oder nicht, die prachtvolle glühende innere Schau, aus der heraus Kleiſt dieſe Dichtung ſchuf. Gewiß ſah der

Dichter nicht die Bühne vor sich, als er Penthesilea schrieb, sondern das weite, von Gehölzen und schroffen Höhen umgebene Blachfeld, auf dem die Hellenen und die Amazonen kämpfen, staubumhüllt, bald von der Sonne beleuchtet, bald von Gewittergewölk verdunkelt. Er sah Penthesilea, mit den Füßen ihr getigertes Perserroß umklammernd, hinter der rasselnden Quadriga Achilles' dahinjagen, athemlos lebte er alle Wechselfälle der tollen Jagd mit, er spürte den Pulsschlag des Achilles in den eigenen Schläfen hämmern, er hörte an seinen Ohren die Pfeile der Penthesilea vorbeisausen, die sie Achilles als gefiederte Brautwerber zuschickt. Diese in der Deutlichkeit des Fiebers geschauten und empfundenen herrlichen Phantasmen und Delirien dramatisch darzustellen, bot Kleist all' seine Kraft und Kunst auf, die Dinge dem Zuschauer mit gewaltiger Gegenwart aufzudrängen. Aber unmittelbar lassen sich Vorgänge, wie Kampf und Wettrennen, nicht darstellen. Im Drama muß man sie auf der Bühne erzählen, von der Bühne aus beobachtend verfolgen lassen. Da mögen die Redekünstler des Burgtheaters ihre Meisterschaft bewähren, damit man nicht bei der Aufführung nur *höre*, was man beim Lesen zu *sehen* glaubt.

Daß Kleist für eine Krise und Katastrophe seines Geistes eine diesem Vorgange parallel verlaufende Krise und Katastrophe gesteigerten Geschlechtslebens zum poetischen Sinnbild wählte, mag gesund empfindende Menschen befremden und beleidigen. Doch ist dies in mannigfaltiger Hinsicht bezeichnend für Kleist, diesen durch und durch abnormen Mann, der in der Amazone, die ihr

weibliches Fühlen durch männliches Gebahren bethätigt, das poetiſche Spiegelbild ſeines eigenen Weſens ſehen konnte. Wonach Kleiſt auch ſtreben mochte, immer war ſein Begehren von ſinnlicher Stärke und Heftigkeit, ſo daß er eine Vorſtellung der Energie desſelben nur geben konnte, wenn er es mit dem ſtärkſten Naturtriebe verglich. So geht denn auch die Figur intenſivſten, Alles verzehrenden und Alles überwindenden Begehrens mannigfaltig variirt durch die meiſten ſeiner Werke. Von dieſer Art iſt Hermann's wölfiſcher Römerhaß, dem die guten Römer die ſchlechteſten ſind, weil ſie ihm ſeinen Haß entwenden, ſo iſt Kohlhaas, der Haupt und Habe opfert und eine Welt in Brand ſteckt, um zu erwirken, daß ihm der Junker von Tronka die mißbrauchten Rappen dick füttere, ſo geht der Prinz von Homburg nachtwandleriſch dem Traumbild des Siegeskranzes nach, ohne zu hören und zu ſehen, ſo folgt Käthchen, wie ein Hund, der Spur ihres hohen Herrn, in der Zuverſicht, durch die Stärke ihrer Sehnſucht das Erſehnte zu erzwingen; ſo jagt Pentheſilea auf dem Perſerroß dem Peliden nach, um ihn zu ihren Füßen niederzuwerfen und zerfleiſcht ihn, da ſie wähnt, ihn nicht beſitzen zu können. In jeder Leidenſchaft, wie Kleiſt ſie ſchildert, glüht eine brünſtige Flamme. Das Käthchen von Heilbronn hat Kleiſt ſelbſt „die Kehrſeite der Pentheſilea" genannt. Sie iſt, ſchrieb er, „ihr anderer Pol, ein Weſen, das eben ſo mächtig iſt durch gänzliche Hingabe als jene durch Handeln. . . ."

Welche Wirkung die Pentheſilea von der Bühne herab ausüben mag? Die Aufführung im Burgtheater

wird dieſe Frage beantworten. Gewiß ſtehen dem Gelingen mächtige Schwierigkeiten im Wege. Als der Dichter das Heft des „Phoebus", welches ein „organiſches Fragment aus der Pentheſilea" enthielt, Goethe zuſchickte, ſchrieb ihm dieſer: „Mit der Pentheſilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie iſt aus einem ſo wunderbaren Geſchlecht und bewegt ſich in einer ſo fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beyde zu finden. Auch erlauben Sie mir zu ſagen (denn wenn man nicht aufrichtig ſeyn ſollte, ſo wäre es beſſer, man ſchwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geiſt und Talent ſehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen ſoll. Ein Jude, der auf den Meſſias, ein Chriſt, der auf's neue Jeruſalem und ein Portugieſe, der auf den Don Sebaſtian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüſt möchte ich dem wahrhaft theatraliſchen Genie ſagen: hic Rhodus hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fäſſer geſchichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Maſſe das höchſte Vergnügen zu machen. Verzeihen Sie mir mein Geradezu: es zeigt von meinem aufrichtigen Wohlwollen." So Goethe, der Dichter des „Götz" und des „Fauſt", der ſelbſt im Verein mit Schiller ſo kräftig daran gearbeitet hatte, jenes Theater, welches da kommen ſoll, in's Leben zu rufen, der Dichtungen der Schlegel's und Zacharias Werner's, die weit mehr als der „Zerbrochene Krug", „dem unſichtbaren Theater angehörten", auf der Weimarer Bühne aufführte. Wie Kleiſt ſelbſt

über die Spielbarkeit ſeines Werkes urtheilte, erfahren wir aus einem Briefe, welchen er an eine Verwandte ſchrieb: „Ob Pentheſilea bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden wird, iſt eine Frage, die die Zeit entſcheiden muß. Ich glaube es nicht und wünſche es auch nicht, ſo lange die Kräfte unſerer Schauſpieler auf nichts geübt werden, als Naturen, wie die Kotzebue'ſchen und Iffland'ſchen ſind, nachzuahmen. Wenn man es recht unterſucht, ſo ſind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unſerer Bühnen ſchuld, und ſie ſollten entweder gar nicht in's Schauſpiel gehen, oder es müßten eigene Bühnen für ſie, abgeſondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Weſen des Drama, und niemals hätte ſich das Weſen der griechiſchen Bühne entwickelt, wenn ſie nicht ganz davon ausgeſchloſſen geweſen wären."

Mit dem Urtheile Goethe's, welches ſo ziemlich alle weſentlichen Bedenken, ausgeſprochen oder zwiſchen den Zeilen, in ſich trägt, die wider die Bühnenfähigkeit der Pentheſilea vorgebracht werden können, ſtimmen die Meinungen neuerer Kleiſtkenner und -biographen in der Hauptſache überein. So Adolf Wilbrandt, der ſich tief und innig in Kleiſt's Weſen und Dichtung hineingefühlt hat und der mit ihm das Gelüſten und einigermaßen auch das Können theilt, ſcheinbar unmögliche, problematiſche Stoffe durch originelle Darſtellungsmittel in den Rahmen der realen Bühne einzufangen. Kleiſt's Aeußerung über den Einfluß der Frauen beſprechend, ſagt er: „Der Pentheſilea gegenüber fällt ohne Zweifel

die weibliche und die äſthetiſche Moral in Eins zuſammen. Wir begreifen es, wenn bei dem Dichter aus den dunkeln Stellen ſeiner Seele ſo wilde Phantaſien, wie die Greuelthat der Amazone, aufſteigen, aber wir wollen ſie weder auf der Bühne, noch mit ſchwarzen Lettern auf dem weißen Papier vor uns ſehen. Denn unſere Kunſt wirft ſolche Verirrungen der elementaren Gewalten aus und ohne Zweifel mit Recht.“ „Eben dieſe märchenhafte Ungeheuerlichkeit ſcheucht die Pentheſilea vom Boden der Bühne hinweg. So phantaſtiſche Fabelweſen, deren Eigenart ſich uns Scene für Scene erſt entfalten muß, deren Menſchendaſein ſich in die Maske ſeltſamer Sitten und überreizter Metaphern hüllt, die zuletzt gar mit heulender Meute daherſtürmen, ja deren lyriſches Empfindungsleben uns ebenſo fremdartig iſt, wie ihr kriegeriſch männliches Gebahren — ſolche Geſtalten werden die Zuſchauer nicht zu tragiſchen Schwingungen der Seele ſtimmen. Unweſentlich bleiben neben dieſer einen entſcheidenden Rückſicht die kleineren, die mit der Technik des Dichters zu ſchaffen haben . . . nur jener Grundmangel iſt zu unerbittlich, um ſich hinwegtäuſchen zu laſſen.“

Als Burgtheaterdirector hat Wilbrandt eine Bühneneinrichtung der Pentheſilea ausgearbeitet, die nämliche, welche der gegenwärtigen Aufführung derſelben zu Grunde gelegt iſt. So ſtark iſt die Verſuchung, den „unwiderſtehlich fortreißenden Eindruck“ des Gedichtes Pentheſilea für die Bühne zu gewinnen. Otto Brahm, der kritiſche Vorkämpfer des Naturalismus, ſagt in

ſeinem Buche über Kleiſt: „Wir empfinden tragiſche Stimmung — aber keine dramatiſche. Unter allen Stücken Kleiſt's fehlt dieſem allein der dramatiſche Nerv und eine Verkörperung auf der Scene wird immer ein Experiment bleiben".

Ein Experiment! Gewiß, die Bühne, welche Penthesilea aufführt, wagt den Verſuch, die mannigfaltigen Hinderniſſe einer ſtarken und nachhaltigen Bühnenwirkung, welche in dieſer Dichtung liegen und in den angeführten Aeußerungen bezeichnet oder angedeutet ſind, zu überwinden. Ob dies überhaupt möglich iſt? Um dies zu erfahren, macht man eben den Verſuch, das Experiment. Und wenn es fehlſchlägt, iſt Mühe und Zeit zwecklos vergeudet, und Theater, Publikum und Kritik ſind um eine verdrießliche Erfahrung reicher! Nun, ſo liegt die Sache doch nicht. Auch wenn der Verſuch in dieſem Sinne mißglückt, hat man doch eine großartige Dichtung Kleiſt's geſehen, gehört, empfunden, hat die mächtigen ſeeliſchen Wirkungen erlebt, die dieſes eigenthümliche dramatiſche Kunſtwerk, zur lebendigen ſinnlichen Erſcheinung gebracht, ausſtrahlt. Das iſt ſchon etwas werth, auch wenn der „Erfolg" im gewöhnlichen Theaterſinn ausbleibt. Gewiß würde eine Bühne, wie das Burgtheater, ihren Zweck verfehlen, wenn ſie dem Publikum ausſchließlich oder vorwiegend literariſche Seltenheiten und Curioſitäten böte, — ein geſundes Theater iſt kein literaturgeſchichtliches Muſeum. Aber ſie würde ihren Zweck auch verfehlen, wenn ſie dies ganz und gar nicht thäte. Eine Concertunternehmung, die höheren künſtleriſchen Zielen nachgeht, iſt verpflichtet,

dem Publikum ab und zu Gelegenheit zu geben, selten aufgeführte bedeutende Schöpfungen zu hören, deren Genuß niemals geistiges Eigenthum der Menge werden kann, die abseits liegen vom Verständniß und Geschmacke solcher, die keine tiefere musikalische Bildung besitzen. Sollte die entsprechende Verpflichtung nicht auch für ein Theater gelten, welches den Anspruch erhebt, eine wirkliche Kunstanstalt zu sein? — Zum Schlusse dieser Betrachtungen, die ich nach der Aufführung der „Penthesilea" ergänzen will, der „Komödienzettel", den Kleist selbst in einem Anfall grimmiger Selbstverhöhnung verfaßt hat:

„Heute zum ersten Mal mit Vergunst: Die Penthesilea, Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Frau'n."

Lord Byron's „Kain".

In der stattlichen Liste interessanter Werke, welche das Burgtheater bei Beginn des laufenden Spieljahres (1895/96) dem Publikum verhieß, paradirte auch Lord Byron's Mysterium „Kain." Von den übrigen Stücken („Heinrich VIII", „Wie es euch gefällt", „Penthesilea" u. a.) hat man überhaupt nichts mehr gehört; „Kain" aber ist einstudirt worden, Decorationen und Costüme waren so gut wie fertig, der Aufführungstag festgesetzt, doch plötzlich wurden die Proben abgebrochen und von „Kain" war nicht mehr die Rede, ohne daß ein Sterbenswörtchen über die Gründe dieser Maßregel in die Oeffentlichkeit drang.

Dieſer Vorgang wäre ein Anlaß zu juriſtiſchen Fragen. Zum Beiſpiel: Iſt die officiöſe Ankündigung, daß ein Stück aufgeführt wird, ein dem Publikum geleiſtetes Verſprechen? Und: Begründet ein ſolches Verſprechen eine Verpflichtung dem Publicum gegenüber? Wir wollen dieſe Fragen nicht zu beantworten verſuchen. Von Intereſſe aber wäre es zu wiſſen, ob „Kain" wirklich endgiltig zurückgelegt iſt und warum dies geſchah. Man ſprach von Cenſurbedenken. Nun, im Burgtheater können die Proben eines Stückes erſt beginnen, nachdem die Cenſur das entſcheidende Wort geſprochen hat. Weßhalb dieſe „Kain" abweiſen ſollte, iſt auch nicht einzuſehen. Die Cenſur wird in den Hoftheatern im Allgemeinen ohne Aengſtlichkeit geübt. In vielen claſſiſchen und nicht-claſſiſchen Stücken werden kühnere und ſchlimmere Dinge geſagt, als in „Kain" vorkommen. Den Lucifer immer ſprechen zu laſſen, wie den Biſchof von Lincoln, war Lord Byron freilich unmöglich; ſo hat er ſelbſt geſagt, mit der boshaften Begründung, daß dies dem Charakter des erſteren widerſtrebt hätte. Doch redet Lucifer in ſo vornehmem Ton, daß er, beſonders wenn einige ſtarke Ausfälle gegen den Schöpfer geſtrichen werden, kaum Anſtoß erregen kann, wenigſtens nicht mehr als Mephiſtopheles. Ueberdies iſt „Kain" keine theologiſche Abhandlung in dialogiſcher Form, ſondern ein Gedicht, das nichts beweiſen und nichts widerlegen will. Wer es unbefangen lieſt, muß fühlen, daß der Dichter nicht die Grundlagen des Glaubens kritiſiren, ſondern einfach den erſten Brudermord auf Erden darſtellen wollte.

Was Lord Byron an der ersten tragischen Begebenheit anzog, welche nach der Erzählung der Bibel auf der Erde gespielt hat, war, daß sie ihm gestattete, die der Menschennatur wesentlichen, großen und tiefen Eindrücke und Empfindungen in ihrer ersten blanken Ursprünglichkeit zu fühlen und dichterisch auszusprechen. Ein verwandter Zug lockt die Phantasie des bildenden Künstlers in die Jugendzeit der Welt, in welcher die Menschengestalt in ihrer nackten Unschuld noch ein Theil der Natur war und ihre Stellungen und Bewegungen sich noch mit jener unbewußten, durch keine Reflexion verwirrten, durch keine Absichtlichkeit gestörten Anmuth und Vollkommenheit vollzogen, die uns heute an den Thieren rührt und erfreut. Die Gefühle und Gedanken, die der späte Mensch hat, sind schon zu lange im Umlauf, sie sind schon durch zu viele Herzen und Geister gegangen, wechselnde Zeiten, Dogmen und Sitten haben zu viel an ihnen gearbeitet, gemodelt, gestümpert, verfälscht und gebessert, als daß sie noch Aehnlichkeit hätten mit den ursprünglichen Regungen und Naturlauten der Menschenseele, die sich selbst noch neu war, der Alles noch neu war, Sonne, Wald, Meer und Gestirne, die Liebe und der Tod. Was aus dem Menschenherzen hervorbricht, wenn es den Tod entdeckt, ihn zum erstenmal gewahrt und empfindet, nicht wie wir, die wir das Dasein erleben wie einen Roman, dessen Verlauf und Ausgang uns schon vor dem Lesen ausführlich verrathen worden ist, das reizt den Dichter; ist doch gerade das die Gabe des wahren Dichters, billionenmal Empfundenes wieder zum erstenmal zu

empfinden, im Alltäglichen das Urwunder zu fühlen. Dieſer Zauber des „zum erſtenmal", der wie Frühthau auf den Anfangscapiteln des Buches Geneſis liegt, erregte Byron's Dichterkraft. Wir Spätgebornen ſind gegen die Vorſtellung „Tod" immun gemacht, früh wird ſie unſerem Gemüth prophylaktiſch eingeimpft, ſo daß wir das Menſchengefühl, das ihr entſpricht und antwortet, in ſeiner wilden, ſchauerlichen Friſche gar nicht kennen. Für Byron war Kain der erſte Menſch, der dieſes Gefühl hatte, der ganz von ihm durchſchüttert und durchdrungen war, der überhaupt die Empfindung des in jeder Hinſicht, in Dauer, Erkenntnis und Macht begrenzten Menſchenzuſtandes in ihrer ganzen Fülle und Troſtloſigkeit beſaß. In dem Gedanken des unvermeidlichen Sterbens faßt ſie ſich zuſammen. Kain's Seele iſt ſo mit der Vorſtellung „Tod" geſchwängert, daß ſie den Tod in die Welt gebiert. Das erſte Opfer des Todes iſt Abel, der Menſch, der die Macht, welche die Welt, den Menſchen und den Tod geſchaffen hat, trotzdem in Demuth anbetet. Kain's Empörung über dieſe anbetende Demuth erfindet den Mord. Dieſer Gedanke mit ſeiner verwegenen, von Gipfel zu Gipfel ſtürmenden Gigantenlogik iſt die Urzelle des Byron'ſchen „Kain".

Das Theater mit ſeiner brutalen Räumlichkeit und Körperlichkeit iſt vielleicht eher ein Hemmnis als eine Förderung der Wirkung dieſes für die Phantaſie und nicht für Augen und Ohren gedichteten Myſteriums. „Das Land außerhalb des Paradieſes", ſo benennt Byron den Schauplatz desſelben. Das iſt mehr eine

Stimmung, als ein „Ort der Handlung“ im Sinne des Theaters. Von „Kain“ gilt, was Göthe von Shakespeare's Dramen behauptete, daß er die tiefste Wirkung übt, wenn man ihn sich von einer reinen Stimme bei geschlossenen Augen ruhig recitiren läßt. Die Bearbeitung des Kain, die im Burgtheater gespielt werden sollte, läßt, wie es heißt, den zweiten Act weg, ohne ihn durch irgend etwas zu ersetzen. Daß dieser Act, der theils im Weltraum, theils im Hades spielt, der scenischen Verkörperung widerstrebt, geben wir bereitwillig zu. Aber sein Inhalt ist unentbehrlich für das Folgende. In ihm entrückt Lucifer Kain seinem terrestrischen und anthropocentrischen Standpunkt, er hebt den Erdbewohner aus seiner Kirchthurm-Weltanschauung heraus und trägt ihn in den bodenlosen Abgrund des Weltraumes, in dem es kein oben und kein unten gibt, und die „Welt“ Kain's sammt ihrem verwirkten Paradies als armseliges Lichtpünktchen sich verliert. Die ungeheuere Umwandlung, welche der Mensch in seinem Denken und Fühlen durch die astronomischen Entdeckungen der letzten Jahrhunderte erfahren hat, welche ihm den Größenwahn benommen haben, daß das Kügelchen, an dem er klebt, die Welt, und die Welt um seinetwillen als Bühne für sein Leben und Leiden da sei, diese ungeheure Umwälzung, die ihn vor sich selbst zur Nebensache, zum Atom, zum Nichts degradirt, erlebt Kain durch Lucifer mit der zwingenden Gewalt des Augenscheines als momentane Erschütterung. Lucifer eröffnet seinem schwindelnden Sinn die Vorstellung der anfangs- und endlosen Zeit, er läßt ihn Welten schauen und Wesen, die vor dieser Welt und vor Adam waren,

mit deren Mächtigkeit der neue Menſch ſich nicht meſſen kann, er verbindet mit dem Schauer vor dem Tod die Schauer eines möglichen, ewigen Jenſeits, kurz er umſtellt den Geiſt Kain's, der bei allem Trotz noch weich iſt, wie ein friſch ausgekrochener Schmetterling, mit allen Räthſeln, Schrecken und Zweifeln, welche ſeit Jahrtauſenden die Menſchheit geängſtigt, beſchäftigt und gemartert haben. In dieſer Verſtörung und Blendung durch das jäh und grell angezündete Licht des Denkens bringt Lucifer Kain dahin zurück, woher er ihn fortgenommen hat, auf die Erde, zu den Seinen, in das Land außerhalb des Paradieſes. Es iſt hoher Mittag geworden. Kain's Söhnlein, der kleine Enoch, ſchläft, von ſeiner Mutter Adah behütet, im Schatten einer hohen Cypreſſe. Die tiefe, unerſchöpfliche Poeſie der nun folgenden Scene iſt innerlich ganz und gar gegründet auf den Contraſt mit dem Inhalt und der Stimmung des vorhergehenden Actes. Nimmt man dieſen fort, ſo iſt es, als ob man auf einem Rembrandt'ſchen Gemälde der heiligen Nacht den Hintergrund geheimnißvollen Dunkels wegnähme, von dem ſich, hell beleuchtet, die Mutter mit ihrem Kinde abhebt. Was gehen eine Mutter, die den Schlummer ihres Kindes hütet, alle Wunder und Räthſel des Daſeins an? In der grenzenloſen Zärtlichkeit und dem heiligen Glück, womit ſie das junge Leben beſchaut, hegt und nährt, das, von der Liebe geſäet, aus ihrem Schoß geboren iſt, fühlt ſie das Daſein gerechtfertigt. Wie könnte ſie nach ſeinem Sinn fragen? Ihr Kind iſt dieſer Sinn.

Dieſes holde Myſterium der Mutterliebe hat Byron mit leiſer Hand vor die geheimnißvolle Urnacht gerückt, die unſer Daſein umgibt. Wenn Kain aus dieſer Urnacht auftaucht, in die ihn Lucifer getragen hat, iſt die erſte irdiſche Scene, die ſein verſtörtes, dem Menſchlichen entfremdetes Auge ſchaut, das Bild: Mutter und Kind. Die trauliche Idylle, mit welcher der dritte Act anfängt, rührt zwar ohne den zweiten als gemüthliche Familienſcene, aber ein gut Theil ihrer Bedeutſamkeit und Poeſie geht verloren.

Auch der Todtſchlag Abel's bedarf der Vorbereitung durch die Vorgänge des zweiten Actes, um im Sinne Byron's zu wirken. Von ſeinem Fluge durch Weltraum und Jenſeits kommt Kain auf die Erde zu den Seinen zurück, wie ein gereifter Mann, der ſich im Leben tüchtig umgeſehen und eigene Perſönlichkeit erworben hat, in ſein ſchlichtes Heimatdorf, aus dem er als Junge davongelaufen iſt. Er findet ſeine Familie ganz ſo, wie er ſie verlaſſen hat, ihr Geſichtskreis iſt ſo eng wie damals. Das Problem der Sudermann'ſchen „Heimat", in's Metaphyſiſche und Allgemeine gewendet.

Die Löſung gelingt Kain nicht beſſer, als Magda. Der Familie zu Liebe geht er wenigſtens äußerlich auf ihre Weiſe ein. Doch als ihm Gott zu verſtehen gibt, daß in ſeinen Augen der einfältige Bruder, auf den er hinabſieht, hoch über ihm ſtehe, entladet ſich alles Nein, daß er in ſich todtgeſchwiegen hat, in grimmigem Zorne. Als Abel Gottes Sache gegen ihn vertheidigt, wendet ſich ſein Grimm gegen den Bruder, er ſchlägt nach ihm und erſchlägt ihn. Ohne den zweiten Act fehlt der jähen,

wilden That Kain's, die endlich wie ein Blitzfunke aus ihm hervorbricht, die ſtille Vorbereitung und tiefſinnige Begründung, die ihr Lord Byron gegeben hat. Wenn der zweite Act, wie dies auch meiner Ueberzeugung entſpricht, unaufführbar iſt, ſo mußte das, was er in der Dichtung zu leiſten hat, wenigſtens andeutungsweiſe erſetzt werden. Wodurch aber? Dies zu wiſſen und zu können, iſt die Pflicht Desjenigen, der es auf ſich nimmt, „Kain" für unſere Bühne zu erobern.

Doch es hat ja den Anſchein, als ob dies im Burgtheater nicht geſchehen ſollte. Wir bedauern dies aufrichtig, denn wenn auch die dramatiſche Schlagkraft des Myſteriums nicht größer iſt, als die der anderen Dramen Lord Byron's, ſo ſtrömt es doch eine Fülle tiefſter und zarteſter Poeſie aus, und dieſe erſetzt bisweilen die draſtiſche Wirkſamkeit. Denjenigen aber, welche „Kain" für bedenklich halten, empfehlen wir, einen Blick in Calderon's geiſtliche Schauſpiele zu werfen. Verglichen mit der genialen Verwegenheit des ſpaniſchen Dichters, des Claſſikers des Katholicismus, iſt Lord Byron's „Kain" ſchüchtern und zahm.

„Antonius und Kleopatra" von Shakeſpeare.

Ich will es keinen Mißgriff nennen, den Antonius einem jugendlichen Schauſpieler zuzutheilen; denn das würde ſo klingen, als ob ein anderer Künſtler des Burgtheaters berufen wäre, den Antonius zu ſpielen. Und

wer ſollte das ſein? Man fühlt ſich verſucht, Herrn Robert zu nennen. Nun, Herr Robert hat ſchon deshalb kein Recht auf den Antonius, weil er die Pflicht hat, den Octavius Cäſar zu ſpielen. Dieſer geiſtige Antipode und Ueberwinder des Antonius, dieſer bleiche und kühle, klare und nüchterne junge Mann ohne Jugend mit dem kalten, rechnenden Verſtande, der immer wachſamen Selbſtbeherrſchung und dem zähen Willen, dieſer unergründliche, correcte und gewiſſenloſe Politiker, der nie irgend welchen Rauſch gehabt hat, dieſer ſeriöſe Komödiant des Welttheaters, den nichts aus ſeiner feierlichen Imperatorrolle wirft, an dem die Zauber der Kleopatra wirkungslos abprallen, der in dem königlichen Weibe, das überwunden vor ſeinen Füßen liegt, nicht die glühende Verheißung orientaliſchen Märchenglückes ſieht, ſondern nur den erleſenen Gegenſtand, der ſeinen Triumph in Rom verherrlichen könnte, dieſer Octavius Cäſar ſitzt Herrn Robert wie angegoſſen, und ſo oft ich ihn ſah, hat er ihn mit zwingender Ueberzeugungskraft verkörpert, ja, er erſchien als der beherrſchende Held des ganzen Drama's. Nur Eines in der Antonius-Rolle ſcheint auf Herrn Robert zu verweiſen: ſie bedarf einer überlegenen Darſtellungskunſt, wie ſie ſich erſt in der zweiten Hälfte eines langen und reichen Künſtlerlebens als ſpäte reife Frucht, als Summe und Extract desſelben entwickeln kann. Ein Heldenſpieler, der einmal ein bezaubernder, hinreißender Romeo war, und den nun, da ſein Haarwuchs ſich allmälig lichtet oder ergraut, pſychologiſch vertiefte Charakterrollen zu intereſſiren beginnen, der iſt reif für den Antonius. Für einen ſolchen hat ihn wohl

auch Shakeſpeare gedichtet, als beglückende Aufgabe, an welcher ein Künſtler ſeine geſammte Kunſt auszulaſſen vermochte, den lyriſchen Glanz und Schmelz der ſchwindenden Jugend, das markige Pathos ſeiner Gegenwart und jenes Letzte, Tiefſte und Reifſte, das ſeltſam genug dem Künſtler oft erſt gelingt, wenn die Naturkraft in ihm ſchon unmerklich und leiſe abwärts gleitet — wie die Sonne am heißeſten ſcheint, wenn ſie ihre Mittagshöhe ſchon überſchritten hat. Iſt nicht Herr Robert ein ſolcher Künſtler? In mancher Hinſicht vielleicht, doch er paßt zu gut für den Octavius, als daß ihm Antonius ganz gelingen könnte, dieſer vollblütige, glänzende Menſch mit der warmen Sinnlichkeit, den Leidenſchaft und Temperament regieren. Der junge Künſtler, der ihn darſtellt, beſitzt ja Manches, was ihn für den Antonius geeignet ſcheinen läßt; die Männlichkeit des rauhen Kriegers, die imponirende Erſcheinung; doch die Hauptſache kann er gar nicht haben. Den überzeugenden Ton für eine letzte, markverzehrende Liebe, wie ſollte er ihn treffen? Er freue ſich, daß er im Leben und in der Kunſt noch nicht ſo weit iſt, daß ihm Antonius gelingen könnte. In ihm iſt der Pſycholog noch nicht erwacht, er braucht noch nicht zu charakteriſiren, um zu packen, er darf noch naiv ſich ſelbſt ſpielen, er hat noch das glückliche Recht, ſich ſelbſt und das Publikum mit dem ſchmetternden Wohlklang ſeiner Stimme zu berauſchen; ſeine Spielweiſe iſt noch jugendlich wie er ſelbſt, alſo nicht jene, die Shakeſpeare für den Antonius vorausſetzt. Freilich läßt ſich die Frage aufwerfen, ob dieſe gegenwärtig überhaupt in der Welt exiſtirt. Ich glaube

nicht. Ich kenne nur Einen Schauspieler, der sie besaß: den Italiener Salvini. Sonst ist die den Shakespeare'schen Heldenrollen congeniale und gewachsene Schauspielkunst geradeso verschollen, wie das Geheimniß des Shakespeare'schen dichterischen Stils. Wie nach dem Stein der Weisen, haben die größten dichterischen Talente der Deutschen von Kleist bis Otto Ludwig grübelnd und experimentirend nach ihm gesucht, ohne ihn wirklich erneuern zu können. Shakespeare's dichterischer Stil ist die Einheit poetisch-rhetorischer Fülle und Prächtigkeit mit drastischer seelenmalerischer Ausdruckskraft. Die Neueren erreichten rhetorischen Schiller'schen Redeschwung und realistische Naturwahrheit der Sprache, aber die Syntheſis dieser beiden Elemente mißlang ihnen entweder ganz, oder sie vermochten sie nur für einzelne Acte oder Scenen mit äußerster Anstrengung zu erzwingen. Die nämliche Erscheinung begegnet uns auf schauspielerischem Gebiet: entweder Declamation oder platte Natürlichkeit. Shakespeare aber fordert eine Spielweise, welche uns durch die Größe, Klanggewalt und Farbenglut seiner pompösen Sprache übermittelt und uns zugleich das starke psychische Muskelspiel seiner heftig bewegten Menschen auf das Plastischeste gewahren läßt, wie ein nackter Körper des Michel Angelo das physische. Einer derartigen, durch und durch genialen Schauspielkunst, für welche jede technische Schwierigkeit zum Spiel geworden ist, sind Shakespeare's heroische Rollen auf den Leib gedichtet. Diese Kunst großen Stils aber ist heute beinahe ausgestorben.

Shakespeare's Heldenrollen, Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, Antonius, sind wie Heroenwaffen, die dem

ſchwächlichen Epigonengeſchlecht zu ſchwer ſind, wie der Bogen des verſchollenen Odyſſeus, den Penelope's Freier nicht zu ſpannen vermögen. Heute lebt kein Schauſpieler, der den grandioſen Linien, mit welchen Shakeſpeare ſeine Heldengeſtalten umriſſen hat, darſtellend zu folgen vermöchte. Die Urſache davon liegt in der Zeit, nicht in der Unzulänglichkeit des Talents und der Kunſt des Einzelnen. Eigentlich und ehrlich ſpielen können die Schauſpieler immer nur die Menſchen ihres Zeitalters, ihresgleichen. Der Phantaſie Shakeſpeare's aber ſtand der prächtige königliche Typus des Renaiſſance-Menſchen Modell. Dieſer agirte im damaligen England auf der großen Bühne des öffentlichen Lebens, und von dieſer ſtellte ihn Shakeſpeare auf ſein Theater. Seine Schauſpieler konnten ihn ſpielen, weil ſie ihn täglich von der Nähe ſahen, weil ihr Publikum, deſſen Urtheil ſie bildete, zum Theil aus Menſchen ſolchen Schlages beſtand. Daher gerieth den Dichtern und Darſtellern die Großartigkeit des Betragens und der Rede nicht hohl akademiſch, wie den Modernen, ſondern wahr und lebendig. An wenigen Geſtalten Shakeſpeare's fühlt man die Wirklichkeit, an welcher ſich die Phantaſie des Dichters belebte und nährte, deutlicher durch, als an Antonius und Kleopatra. Moderne Schauſpieler werden an Antonius den ſinnlichen Mann aufgreifen, den ein Weib beherrſcht, an Kleopatra die dämoniſch coquette Buhlerin, und werden glauben, damit Shakeſpeare's Abſicht erreicht zu haben. Das reicht aber nicht aus. Für Shakeſpeare war das Weſen dieſer beiden Menſchen vor Allem Vornehmheit und Größe, er ein Grand-

seigneur, sie eine hoheitvolle königliche Dame. Diese Majestät muß sich in Allem ausprägen, was sie sagen und thun, in der rücksichtslosen Hingabe des Antonius an seine Königin, wie in der frevelhaft genialen Coquetterie der Kleopatra, die mit Liebe und Haß, mit Leben und Tod spielt. Beide sind Uebermenschen nach dem Herzen Nietzsche's, sie athmen die olympische Luft jenseits von Gut und Böse, sie haben Ehrfurcht vor sich selbst und vor einander, und ihre Umarmung ist ihnen ein majestätisches, götterhaftes Geschehniß, wie wenn der Donnerer Zeus das Lager der Hera besteigt. Nicht aus Schwäche erliegt Antonius, sondern mit Willen schenkt und wirft er sich weg; in der verächtlichen Geberde, mit welcher er auf jede Gefahr hin die Weltgeschäfte von sich schiebt, die seines entscheidenden und befehlenden Winkes harren, um der Kleopatra zu leben, genießt er erst recht seines Weltgebieterthums. „Das Leben adeln heißt so thun", sagt er, Kleopatra umarmend, „wenn solch' ein einsgeword'nes Paar und solche Zwei es können". Der Bote des Cäsar, seines Machtgenossen, mag warten, Kleopatra's Umarmung geht Allem vor. „Sprecht nicht zu uns", sagt er, sich mit ihr zurückziehend, Angelegenheiten abweisend, von welchen sein und der Welt Schicksal abhängt. Er ist dem Zeus zu vergleichen, der auf dem Gipfel des Ida thronend, wo er den Kampf der Achäer bewacht und lenkt, den Besuch seiner herrlichen Gemalin empfängt; alsbald bedeckt er die Erde mit dem Brautbett eines üppigen Blumenflors und umspinnt den Berggipfel mit einem dichten, lichten Nebel, in dem sich, den Sterblichen ver-

borgen, das Myſterium des göttlichen Beilagers vollzieht. So empfand und ſah Shakeſpeare die Liebe, in welcher Antonius und Kleopatra untergehen. Die Cäſariſche Tragik des Uebermenſchenthums iſt die ſchwüle, betäubende Poeſie dieſer zweiten großen Liebestragödie Shakeſpeare's. Mit den Mitteln und Mittelchen, mit welchen man die theaterüblichen blonden und ſchwarzen Beſtien ſpielt, kommt man dieſer nicht bei, auch wenn man darin Virtuoſin iſt. Kleopatra iſt keine Meſſalina, ſie iſt nicht eine Buhlerin, die zufällig eine Krone trägt, ſondern eine Königin. „Majeſtät in jedem Schritt, jede Beugung Huld und Gnade, eine Fürſtin jeder Zoll . . .", ſie bleibt Königin auch als Buhlerin. Jede Darſtellung, die ihr die Majeſtät ſchmälert, verzerrt die Viſion der Kleopatra, die Shakeſpeare vorſchwebte, als er dieſe berückende Zauberin ſchuf, deren Thron weder Sclaven noch Kaiſer nahen können ohne Wolluſt und — Ehrfurcht, zu Einem Gefühl verſchmolzen, das Sinne und Gehirn verwirrt und knechtet. Sogar der Duſe mißlang die Kleopatra, nur mit der Scene, in welcher ſie ſich an dem Boten vergreift, der ihr des Antonius' Heirat mit Octavia meldet, erzielte ſie grelle Wirkung. Sonſt wußte ſie mit der Rolle nicht viel anzufangen und nahm ſtudirte altegyptiſche Poſen an, um über das Unzulängliche wegzutäuſchen.

Anzengruber im Burgtheater.*)

Anzengruber im Burgtheater! Gar Mancher, der den Dichter des „Meineidbauer" und der „Kreuzlschreiber" schätzt und liebt, wird eine freudige Anwandlung verspüren bei dieser Kunde. So ist die Erkenntniß seines Werthes doch endlich durchgedrungen! In gewissem Sinne theilen wir dieses Gefühl. Wenn einem Menschen, dem wir Verehrung zollen, Ehre widerfährt, so können wir nicht anders, als uns freuen, und verbittern uns dieses Gefühl nicht gern durch den Zweifel, ob es auch just die rechte Ehre war, die Ehre, die zu ihm, zu seiner ganzen Persönlichkeit, paßt und stimmt, wie das Gesicht, das er hat, zu seinem Wesen und Charakter, wie die Sprache, die er redet, zu dem Gesicht, das er hat. Einerlei, wir wollen uns freuen. Wenn sich aber die Genugthuung der Vielen, die in ihrem Liebling sich geehrt fühlen, in Aeußerungen Luft macht, wie: „Endlich ist Anzengruber der Platz eingeräumt, der ihm gebührt!" oder „Endlich bezahlt ihm das Burgtheater eine längst fällige Schuld!" — dann wird die Sache bedenklich und wir müssen sie uns in der Nähe besehen. Der Platz der ihm gebührt? Nun ja, gewiß sind viele Werke Anzengruber's zehnmal mehr werth als sehr viele Theaterstücke, die ein unbezweifeltes Recht auf das Burgtheater haben und zum dauernden Besitzthum desselben gehören. Aber ist der geistige Werth eines Werkes das Einzige, was den Ausschlag zu geben

*) Geschrieben gelegentlich der ersten Aufführung des „Meineidbauer" im Burgtheater.

hat bei der Entſcheidung der Frage, ob es im Burgtheater geſpielt werden ſoll und darf? Das werden ſelbſt Jene nicht unbedingt bejahen, die für Anzengruber unbedingt das Burgtheater fordern. Sonſt müßten auch manche Poſſen Neſtroy's herein. Es ſind alſo, abgeſehen vom geiſtigen Werthe, noch andere Eigenſchaften, die für das Burgtheater befähigen oder von demſelben ausſchließen. Ein Drama kann ein claſſiſches Meiſterwerk ſein in ſeiner Art, aber die Art kann nicht in's Burgtheater paſſen. Iſt dies bei Anzengruber's Dichtung der Fall? Auch Derjenige, der eine ſtarke Neigung in ſich verſpürt, ſie dahin zu verpflanzen, wird bei gewiſſenhafter Selbſtprüfung auf dem Grunde ſeiner Seele ein Gefühl entdecken, das „Nein" ſagt, das ihm zuflüſtert: Der natürliche Standort einer Dichtung, wie einer Pflanze, iſt doch nur der Ort, wo ſie wild wächſt, wie Alpenroſe und Edelweiß im Hochgebirge. Aber ein Gefühl, eine Metapher, beweiſen nichts. Wir müſſen uns das Gefühl zum Begriff verdeutlichen, den in die Metapher verhüllten Gedanken ſelbſt ganz klar zu denken ſuchen. In den vielen Jahren, in welchen ich die Anzengruberfrage oft und ernſtlich erwogen habe, wollte mir dies niemals zu meiner vollen Befriedigung gelingen, ſo daß ich oft verſucht war, jenen Einwand für den ſtumpfen Widerſtand zu halten, den der Menſch allem Ungewohnten entgegenſetzt. Heute, nach eindringender Erforſchung des Weſens und der Entwicklungsgeſchichte des Burgtheaters, ſowie der Eigenart Anzengruber's, weiß ich, daß jenes erſte Gefühl, wie erſte Gefühle zumeiſt, Recht hat. Aber ſo einfach, wie manche unbe-

dingte Gegner der Zulaſſung Anzengruber's wähnen, liegt die Sache nicht. Dieſe begnügen ſich mit dem entrüſteten Ausruf: Wie? Im Burgtheater ſoll Dialekt geſprochen werden, wie auf den Vorſtadtbühnen? In dem Unwillen, welchem dieſer Ruf entſpringt, zittert etwas von der Stimmung nach, welche die Männer erfüllte, die den Grund gelegt haben zum Burgtheater, dieſer echt Joſefiniſchen Schöpfung des Zeitalters der Aufklärung. Damals galt es, an die Stelle des Blödſinnes und der Rohheit der verwilderten Stegreifkomödie mit Mundart und Geſang, Zote und Hanswurſt, eine gebildete und geſittete Bühne zu ſetzen, eine Bühne, die eine Sprache redete, in welcher dasjenige überhaupt geſagt werden konnte, was ſich in den glorreichen Entſtehungsjahren der neuen deutſchen Dichtung in allen beſſeren Köpfen und Herzen regte. Das Burgtheater war von Anfang an wider Sprache und Geſchmack des Pöbels gerichtet; erſt in dem Augenblick, in welchem es dieſe Richtung erhielt, war es das Burgtheater. Kein Wunder, daß ihm ſeine Sprache, das reine Schriftdeutſch, die Sprache, welche Leſſing ſchrieb, die nirgends und überall geſprochene ideale deutſche Sprache an ſich, zu welcher die örtlichen Dialekte ſich verhalten, wie die Einzeldinge zur platoniſchen Idee, mit der Zeit zu einem Kleinod wurde, von welchem es, wie von ſeinem Gewiſſen, jede Trübung ferne hielt; daß ihm die Mundart, die es in den Zeiten Kaiſer Joſef's nur als die Pöbelſprache kannte, in welcher nur Gemeines auszudrücken war, verächtlich und verhaßt war als Verkörperung alles deſſen, dem das Burgtheater in ausdauerndem Kampfe

nur langsam, Schritt für Schritt, den Boden abgewann, Diese blinde Abneigung wider die Mundart des Volkes, welche das Burgtheater mit hat schaffen helfen, ist aber heute eine veraltete Stimmung. Die Sprache Raimund's kann die Stätte nicht entweihen, wo die Göthe's gesprochen wird, wenn wir sie auch auf dieser nicht hören wollen. Wollte man einen Anzengruber blos der Mundart halber von der Pforte des Burgtheaters fortweisen mit demselben Exorcismus, mit welchem Sonnenfels die unsauberen Geister der Hanswurstkomödie austrieb, so würde das an Blasphemie grenzen. Mit dem Dialekt als Pöbelsprache und Ausdrucksmittel für Pöbelhaftes hat Anzengruber nichts gemein.

Damit ist aber noch nicht entschieden, daß man ihn hereinlassen soll. — Der „Meineidbauer" sagen Jene, die dafür sind, ist gerade so eine Tragödie wie der „Erbförster" Otto Ludwig's. Nur hat Anzengruber Otto Ludwig an folgerichtigem Realismus überboten, indem er seine Bauern so reden ließ, wie sie in Wirklichkeit reden: im Dialekt. Soll er für dieses Mehr an Naturwahrheit dadurch büßen, daß man ihm das Burgtheater verschließt, in welchem der „Erbförster" heimisch ist? Das klingt einleuchtend genug und ich gestehe, daß es diese Erwägung war, durch welche mir jedes Mal die Sicherheit jenes ersten Gefühles abhanden kam. Aber diese Auffassung beruht auf einem Irrthum. Es ist nicht wahr, daß der „Meineidbauer" als Dichtung von der nämlichen Art und Gattung ist, wie der „Erbförster." Anzengruber bedient sich nicht als Künstler der Mundart uur als eines Mittels naturgetreuer Charakteristik,

sondern er selbst, der Mensch und Dichter Anzengruber, lebt und webt, denkt und fühlt im Dialekt. Die Verschiedenheit zwischen einem Menschen, dessen natürliche Muttersprache die Mundart ist, und einem hochdeutschen Menschen, ist in der Verschiedenheit ihrer Sprache keineswegs erschöpft. Diese ist vielmehr nur Anzeichen und Ausdruck einer tieferen gründlichen Verschiedenheit, die sich bis in die geheimsten Wurzeln des geistigen und gemüthlichen Lebens erstreckt. Gedanken und Stimmungen, die in der Mundart weise und rührend erscheinen, sind, hochdeutsch ausgedrückt, nichtssagend und schaal; anderen ist nur die Schriftsprache natürlich, und, in's Aelplercostüm der Mundart verkleidet, wirken sie unleidlich affectirt. Diese Betrachtungen lehren uns die Eigenart Anzengruber's verstehen. Seine Stücke sind etwas ganz und gar Anderes als der „Erbförster" und ähnliche. Der Dialekt ist in ihnen nicht nur eine Eigenschaft der Menschen, welche dargestellt sind, sondern diese Stücke sind durch und durch im Dialekt gedacht, empfunden, componirt. Ihre Psychologie ist eine Dialektpsychologie, ihre Logik eine Dialektlogik. Man übersetze eine Scene aus einer Anzengruber'schen Bauernkomödie in das Deutsch des „Erbförster", so ist das Beste weg. Würde das ganze Stück einem solchen Verfahren unterworfen, wir würden in der übrig bleibenden Schlake nur schwer die lebensvolle Dichtung erkennen, die uns ergriffen und entzückt hat. Werth und Wirkung der Werke Anzengruber's hängt also zum größten Theil an ihrer Sprache, welche nicht die des Burgtheaters ist. Das soll kein Tadel sein. Nur den Artunterschied soll es fühlbar machen zwischen dem

„Erbförſter“ und dem „Meineidbauer“, zwiſchen dem „regelmäßigen Schauſpiel“ des Burgtheaters und dem „Volksſtück mit Geſang“. Mit Geſang! In dem Hauſe, in welchem Anzengruber gedeihen ſoll, da muß, wie in einer Almhütte, Geſang und Mundart in der Luft liegen, das Singen muß den Darſtellern ſo natürlich und ſelbſtverſtändlich ſein, wie das Reden, ſie müſſen ſagen und ſingen; wie ihnen der Schnabel gewachſen iſt. Wenn aber die k. und k. Hofſchauſpieler ſingen, wundert ſich die Natur. Noch mehr, wenn ſie in der Mundart ſprechen. Kein Zweifel, Manche unter ihnen können recht gut und treffend copiren, wie die Bauern reden, aber die treuherzige Dichtung Anzengruber's kann doch nicht auf einer Schauſpielkunſt beruhen, die ſich der Verſtellung und Heuchelei nähert. Auch das Publikum, das zu Anzengruber ſtimmt, iſt nicht das Burtheaterpublikum. Sein Kern muß, wie Dichter und Darſteller, ſelbſt in der Mundart leben und ſein, und die „Gebildeten“, mit denen dieſer Kern durchſprengt iſt, kommen, um ſich einmal von volksthümlicher, mundartlicher Stimmung anheimeln und erfriſchen zu laſſen. Dieſe Stimmung ſucht man nicht im Burgtheater und echt kann ſie das Burgtheater gar nicht erzeugen. Es iſt alſo keineswegs eitle Pedanterie, wenn wir ſagen, daß die Eigenart Anzengruber's ihn zu beider Vortheil vom Burgtheater ausſchließt. Noch weniger ſteckt Bildungshochmuth dahinter, der auf volksthümliche Dichtung vornehm hinabſieht. Der höchſte Ruhm der dramatiſchen Kunſt, welche der Bildung entſtammt, iſt, volksthümlich zu werden, wie Schiller, der höchſte Ruhm volksthüm-

licher Dichtung, für die Bildung etwas zu bedeuten, wie Raimund und Anzengruber. Volksdichtung und Kunstdichtung kommen in ihrer höchsten Vollendung einander ganz nahe, so nahe, daß jede den Athem der anderen spürt, aber sie gehen nicht in einander über. Was sie scheidet, ist zugleich die Grenze, die das Gebiet des Burgtheaters von der Volksbühne, auch von der idealsten, trennt. Wahr ist, daß Wien eine solche ideale Volksbühne, wie sie Anzengruber beim Schaffen vorschwebte, nicht mehr besitzt, oder, sanguinischer gesprochen, noch nicht besitzt.

„Die Rechte der Seele" von Giuseppe Giacosa. „Liebelei" von Arthur Schnitzler.

(1895).

Das Schauspiel Giuseppe Giacosa's, welches den ersten diesjährigen Premièren-Abend des Burgtheaters eröffnete, ist das Werk eines geistvollen und bühnenkundigen Kopfes. Der Verfasser dürfte zuerst den Fall ausgedacht und ihn erst nachher „in Umstände gekleidet" haben, wie die englischen Logiker sagen. Das Stück macht mehr den Eindruck eines Experimentes, welches ein psychologischer Vivisector unter scharfsinnig combinirten Bedingungen vornimmt, als den eines Naturvorganges, den der Dichter nicht macht, sondern nur belauscht. Der Wirkung thut dies keinen Eintrag. Im Gegentheil. Die starke Theilnahme, die uns die seelischen Krämpfe und Zuckungen der beiden lebenden

und fühlenden Verſuchsobjecte abnöthigen, verbindet ſich mit der ſchlagenden Beweiskraft des Experiments zu einer beinahe tragiſchen Erſchütterung. Wohl bleiben manche Bedenken übrig. Wie bei einer geometriſchen Aufgabe iſt die Situation eine gegebene, keine gewordene, die Perſonen ſcheinen daher kein rechtes Vorleben zu haben. Doch darüber hilft die außerordentliche Bühnenkunſt Giacoſa's hinweg, der das Intereſſe ſogleich lebhaft erweckt und innerhalb weniger Scenen bis zum höchſten Grade ſteigert. Das Problem, das ſich Giacoſa geſtellt hat, deutet auf Ibſen'ſche Anregungen. Eine Frau liebt einen Freund ihres Gatten; ſeine Leidenſchaft hat ſie aus Pflicht zurückgewieſen. Der Freund hat ſich aus Verzweiflung erſchoſſen. Anna, eine ehrliche und energiſche Natur, macht den verzweifelten Verſuch, ihren Schmerz und ihre Liebe ſchweigend in ſich durchzukämpfen; vielleicht würde ſie, wenn kein Eingriff den Proceß ihres Innern ſtört, eines Tages wieder das Weib ihres Gatten ſein können. Unglücklicher Weiſe erfährt aber dieſer Alles aus den Briefen Anna's, die er im Nachlaſſe des Freundes vorfindet. Seine Frau iſt ihm treu geblieben, doch vielleicht nicht aus Liebe, ſondern nur aus Pflicht. Von dieſem Verdacht bis zur Beſinnungsloſigkeit gemartert, fordert er von ihr, die ihr Geheimnis flehend vor ihm verbergen möchte, wie eine werdende Leibesfrucht, Rechenſchaft über die Vorgänge in ihrer innerſten Seele. Damit greift er gewaltthätig in ihr Selbſt, in das Recht ihrer Perſönlichkeit. Da erfolgt die Exploſion. Alles Niedergehaltene, Zuſammengepreßte in Anna, ihr Schmerz, ihre Liebe für

den Todten, ihr Haß gegen den ungeliebten Mann, der sie besitzt, die „Reue ihrer Tugend", Alles bricht, wie Gottes Feuer aus einem entweihten Heiligthum, wider den Gatten los. Erbarmungslos zerschneidet sie, die bisher ganz mitleidige, selbstverleugnende Dulderin war, das Band, das sie noch mit ihrem Manne verknüpft.

Nach Giacosa's Drama wurde Arthur Schnitzler's Schauspiel „Liebelei" aufgeführt. Das Publikum fühlte sich vielfach befremdet, ja verletzt, bisweilen interessirt, belustigt, gerührt. Ein einheitlicher Eindruck blieb aus. Das Publikum wußte nicht recht, wie es sich verhalten solle. Man applaudirte und zischte. Alles Symptome, durch welche sich ein eigenthümliches Talent ankündigt. Auch für den Kritiker ist es keine leichte Sache, den Eindruck, den dieses Schauspiel gemacht hat, auszulegen und zu begründen. Man kennt die wunderliche Naturerscheinung der sogenannten Mimicry. Sie beruht nach der Begriffsbestimmung eines berühmten Zoologen „darauf, daß gewisse Thierformen anderen sehr verbreiteten Arten in Form und Färbung zum Verwechseln ähnlich sehen, als wenn sie dieselben copirt hätten". So existirt ein Schmetterling, der genau einer Wespe gleicht. Auch auf dem Gebiete der Kunst kommt Aehnliches vor. Arthur Schnitzler's Schauspiel ist ein solcher Fall literarischer Mimicry. Es sieht dem Typus des Wiener Volksstückes, wie ihn Friedrich Kaiser, Anton Langer, O. F. Berg und Andere auf den Wiener Vorstadtbühnen ausgearbeitet haben, „in Form und Färbung zum Verwechseln ähnlich", so ähnlich, daß man — Zoologe sein muß, um den tiefen Unterschied zu be-

merken und gehört doch in Wahrheit einer ganz anderen Art an, einer höher und verwickelter organisirten, deren Heimat das Burgtheater ist und nicht die Vorstadtbühne. Man werfe einen Blick auf das Personenverzeichnis: Hans Weiring, Violinspieler an einem Vorstadttheater; Mizi Schlager, Modistin; Katharina Binder, Frau eines Strumpfwirkers; Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser, junge Leute; ein Herr . . . wundert man sich nicht, solchen Personen gegenüber Burgtheaternamen gedruckt zu lesen? Ist das nicht der Theaterzettel eines O. F. Berg'schen Stückes? Und der Inhalt des Schauspieles scheint diesen ersten, oberflächlichen Eindruck zu bestätigen.

Die Handlung ist der Liebesroman eines armen Mädchens, der Geigerstochter Christine, mit einem flotten und reichen, jungen Herrn, Fritz Lobheimer. Sie liebt ihn mit der völligen Hingabe einer starken, gesunden Mädchenseele; Fritz sucht und findet bei ihr Zerstreuung und Erholung von den Nervenqualen eines leidenschaftlichen Verhältnisses mit einer verheirateten Dame. Der Gatte dieser Dame erschießt ihn im Duell. Erst nachdem er begraben ist, erfährt Christine seinen Tod und entdeckt, daß er einer Frau wegen gestorben ist. Aus Verzweiflung darüber, daß sie für ihn, dem sie sich ganz gegeben, nur ein Spielzeug war, geht sie in den Tod. Das erscheint auf den ersten Blick als die banale Nähmamsellentragik, von der O. F. Berg lebte; man könnte daraus eine jener rührseligen Geschichten aus dem Wiener Leben machen, welche der Leserkreis gewisser Blätter von der Zeitung als Sonntagsleckerei fordert. Sämmtliche Personen und Vorgänge, alles

Beiwerk, alle Gedanken und Empfindungen, Alles ist wie im Vorstadtstück. Mizi Schlager, die fesche und und leichtlebige Putzmacherin, Katharina Binder, die Strumpfwirkersfrau, die für die Christine einen Gatten wüßte, der „sehr ein anständiger" Mann ist und eine feste Anstellung hat, Theodor Kaiser, der Spaßvogel, lauter gute Bekannte! Vor Allem aber der Dialog! Er ist zusammengesetzt aus all' den Redensarten und Wendungen, die Jedem in den Ohren liegen, der in Wien lebt, alle Gemeinplätze Wienerischer Lebensweisheit werden gelegentlich in ihren stereotypen Formeln vorgebracht.

Der erste und namentlich der zweite Act ist so voll von solchen Dingen, daß die Täuschung durch Mimicry für Viele zu einer vollständigen geworden sein mag. Mancher alte Burgtheaterbesucher dürfte die Aufführung eines derartigen Stückes im Burgtheater geradezu als Scandal empfunden und sich entrüstet gefragt haben, durch welchen Zufall sich dieses Vorstadtstück auf die Bühne verirren konnte, auf der Schiller und Grillparzer heimisch sind. Man sieht daraus, daß das bekannte Naturspiel der Mimicry unter Umständen für das Geschöpf, an welchem es stattfindet, gefährlich werden kann. Bisweilen läßt man einen Schmetterling vorsichtshalber in Ruhe der so aussieht, wie eine stachelbewehrte Wespe, bisweilen aber schlägt man einen solchen Schmetterling aus dem nämlichen Grunde vorsichtshalber einfach todt. Dieser Gefahr ist Schnitzler's Schauspiel nicht völlig entgangen, ganz unlädirt ist es dem Publikum nicht entwischt.

Worin aber, so fragt man, soll auch der tiefe Unterschied zwischeu der „Liebelei" und einem gewöhn-

lichen Vorſtadtſtück liegen? Man horche nur genauer hin, und man wird durch die geräuſchvolle Ausgelaſſenheit und ſchluchzende Rührſeligkeit dieſer Alltagsſcenen hindurch die leiſen Stimmen einer Poeſie vernehmen, mit welcher das Vorſtadtſtück nichts zu ſchaffen hat. Wenn Schnitzler wirklich nur ein ſolches ſchreiben wollte, dann hat er viele Mühe und Feinheit aufgewendet, die ihm das Publikum der Vorſtadtbühne ſchwerlich danken würde. Die einfache rührende Seelengeſchichte zweier jugendlicher Menſchen wollte er darſtellen, täuſchend wahr abgebildet, wie ſie ſich auf Wiener Boden zutragen würde. Die mundartlich angehauchte Sprache dieſer Menſchen und alles Andere, was an der Mundart hängt, iſt nur die natürliche Farbe des Gegenſtandes, den Schnitzler malen wollte, nicht die Farbe ſeiner Poeſie, nicht die Sprache, in welcher Schnitzler dichtet. Die „Liebelei" iſt ebenſowenig ein „Dialektſtück" wie Hauptmann's „Weber" oder Halbe's „Jugend", es iſt nur ein Drama, welches unter Menſchen ſpielt, welche ein wenig im Dialekt ſprechen. Die „Liebelei" ein Volksſtück! Sie iſt entſprungen jener geiſtigen Sphäre, für welche das Schlagwort l'art pour l'art geprägt worden iſt, und Werke ſolchen Schlages können ſich doch nur an die geiſtigen Feinſchmecker wenden, die im Burgtheater ſitzen. So flott und ſo weinerlich es darin zugeht, — man wird doch „Liebelei" nicht etwa für ſentimental, für gemüthvoll nehmen!

Jenes prahleriſche „Ja, ſo ſind wir Wiener!" oder das ſcheltende „Ja, ſo ſeid ihr Wiener!", das aus jedem echten Volksſtück redet — man denke an Anzen-

grubers's „Viertes Gebot" — fehlt hier ganz und gar. Darum ist die „Liebelei" auch gänzlich moralfrei (nicht unmoralisch, darin läge noch eine Beziehung zur Moral), denn der Umstand, daß Fritz und Anna an der Liebelei zu Grunde gehen, ist von Schnitzler gewiß nicht als Bewährung eines sittlichen Gesetzes, sondern rein thatsächlich gemeint. Ein Stück Menschenleben, deutlich gesehen, allseitig verstanden und durchempfunden, unbefangen wiedergegeben, das ist Schnitzler's Schauspiel. Die Poesie desselben entspringt der Freude des Verfassers an seelischen Farben und Stimmungen, an ihren Abtonungen, ihren Verschmelzungen und Uebergängen, an dem Durchscheinen der einen durch die andere . . . Was fängt das Localstück mit solchen intimen Reizen an? Mit wie feinem Auge ist es geschaut, mit wie leichter und sicherer Hand gezeichnet, wie Fritz die Liebe aus den Sinnen in's Gemüth wächst. Die drohende Nähe des Todes drängt in diesem jungen Herzen, wie der Frühling den Saft in einem Baum, alle Lebenslust empor, in Christine verkörpert sich ihm das Leben, das er verlassen soll, und er hat das Gefühl, sie nun wahrhaft zu lieben. Wie hübsch ist Christinens Verlangen, zu wissen, was ihr Geliebter treibt, wenn er nicht bei ihr ist, ihr Fragen, wer denn die Dame in der Loge war, bei der sie ihn von der Gallerie aus gesehen hat. Aus dem Hinterhaus seines Herzens möchte sie in's Vorderhaus, wo die vornehmen Leidenschaften wohnen. Die Gute ahnt nicht, daß Fritzens Gefühl für sie vielleicht ein besseres, wahreres ist, als die Liebe, die ihm das Leben kostet. Ereignet sich doch in seinem Dutzendherzen das

Nämliche, was den großen Goethe von Frau von Stein zu Chriſtiane Vulpius führte. Man betrachte ferner die kurze Scene, in welcher der Gatte jener Dame Fritz zum Duell fordert. Der Beſucher ſieht den gedeckten Tiſch, Damenhüte und Mantillen. Das Bürſchchen, mit dem ihn ſeine Frau betrogen, hat alſo auch ſeine Frau betrogen. Der arme Junge, der ſich der Piſtole darbietet, wie ein reuiger Schuljunge der Ruthe, erſcheint in ſeinen Augen als frivoler Lüſtling. Man hat die Gewißheit, daß er ihn erbarmungslos niederſchießen wird. Dieſe Gewißheit braucht aber der Dichter als nächtlichen Hintergrund für den wehmüthigen Abendſonnenſchein der Liebesſcene im zweiten Act. Wie er ſie mit dieſem Einen unabſichtlichen Zuge erſchafft, beweiſt ſubtilſte Kunſt.

Auf viele ähnliche Dinge könnte man noch hindeuten, doch das Geſagte reicht wohl hin, um zu beweiſen, daß diejenigen ſich irren, welche die „Liebelei“ einer niedrigen Kunſtgattung zuzählen. Sie iſt ein ſeltener Schmetterling, keine gemeine Weſpe. Dabei wollen wir nicht leugnen, daß der Dichter hin und wieder im Vorbeiſtreifen nach niedrig hängenden, wohlfeilen Vorſtadtwirkungen langt. In der Schlußſcene kitzelt er die Thränendrüſen mehr, als einem ſtrengen Geſchmack zuſagen kann. Die Scene iſt auch pſychologiſch anfechtbar. Nach ſo langem und reichlichem Wort- und Thränenerguß, in dem ſich der Krampf der Verzweiflung entladet, tödtet man ſich nicht. Daß dieſe Rührſcene nicht voll wirkt, entſpringt der ziemlich undramatiſchen Organiſation des Ganzen. Vom Schluß des erſten Actes an

gleicht der Verlauf der Handlung einer schnurgeraden Straße, an deren Ende man stundenlang das Ziel sieht. So hübsch auch sein mag, was rechts und links liegt, man kommt abgespannt an und hat das Gefühl, daß das Stück noch fortspielt, nachdem es aus ist.

„Liebelei" ist im Burgtheater glänzend gespielt worden. Ob sich das Schauspiel dauernd behaupten wird? Das Publikum ist wie die Frauen, „welche stets zurück nur kommen auf ihr erstes Wort, wenn man Vernunft gesprochen stundenlang", und dieses erste Wort lautet: So etwas gehört nicht in's Burgtheater.

„Hannele", Bühnendichtung von Gerhart Hauptmann.

(1893).

Das Publikum steht der jüngsten Schöpfung Gerhart Hauptmann's, die am sechsten December zum ersten Mal im Burgtheater aufgeführt wurde, mit seinem Verstande und mit seinem Herzen rathlos und unschlüssig gegenüber. Vielleicht ist die Mehrheit einig in der Empfindung: „Solche Eindrücke wollen wir im Theater nicht empfangen." Besonders die eigentlichen „Theaterfreunde" fühlen lebhaft, daß derartige Stücke dem Sinn und Zweck des Theaters widersprechen, daß dieses durch dieselben gerade Dasjenige einzubüßen droht, wodurch ihnen sein regelmäßiger Besuch zu einer freundlichen, unentbehrlichen Gewohnheit, zu einem wesentlichen Bestandtheil ihres Behagens, ge-

worden iſt. Wenn die Fanatiker der neuen Kunſt auf ſolche Einwürfe antworten: „Dieſe Art von „Behagen“ wollen wir Euch gerade verſalzen! Die Bühne ſoll durch uns aus einer Stätte verfeinerten Lebensgenuſſes zu einer Anſtalt umgeſchaffen werden, welche höheren und ernſteren Zwecken dient!“ — ſo iſt damit nur die alte Streitfrage über Zweck und Sinn des Theaters neu aufgeworfen, aber nicht gelöſt. Auf die Gefahr hin, für einen egoiſtiſchen Bourgeois zu gelten, dem der Jammer und die Noth der Welt nicht zu Herzen geht, wenn er nur ſeine ſeeliſchen, wie ſeine leiblichen Bedürfniſſe ungeſtört befriedigen kann, bekennen wir uns zu dem Glauben, daß das Theater, wie die Kunſt überhaupt, nach einer anderen Aufgabe, als den Menſchen Freude zu machen, nicht zu ſuchen braucht. Es gibt keine höhere und keine ernſtere. Damit ſind der Ernſt und die Schreckniſſe des Lebens nicht von der Bühne verbannt, damit iſt auch den wildeſten und finſterſten Geſinnungen und Stimmungen nicht verboten, ſich theatraliſch darzuſtellen und mitzutheilen; das Bedeutende des Theaters liegt ja gerade darin, daß die Menſchen ſeiner ſtarken, weithin ſchallenden Götterſtimme Alles anvertrauen, was ſie auf dem Herzen haben, Düſteres und Sonniges, Schweres und Zartes, Unheimliches und Holdes, laſtende Wirklichkeit und ſchwebende Phantaſie, all' ihr Lachen und Weinen, Lieben und Haſſen, all' ihre Leidenſchaften. Durch die kräftige Betonung der Freude als des letzten Zieles des Theaters ſoll nur die Grenze angedeutet werden, welche allen, welche auf dem Inſtrument des Theaters ſpielen, durch die Beſchaffenheit dieſes Inſtruments gezogen iſt.

Sie möglichſt weit hinauszudehnen, iſt Sache des Künſtlers. Auch den grauenhafteſten Gegenſtänden vermag ein großer Dichter noch ein tragiſches Gefühl abzugewinnen, deſſen Grundempfindung Freude iſt. Aber endlich kommt doch der Punkt, wo die Saite reißt, und der ſchrille Wehlaut, mit welchem ſie abreißt, gehört doch gewiß nicht zu dem Tonreichthum, welcher dem Inſtrument innewohnt. Nicht einmal den Diſſonanzen iſt er beizuzählen. Er iſt nichts als ein wüſter Naturlaut, welcher anzeigt, daß das Inſtrument zerſtört wird. Diejenigen, denen bei den Foltern des armen Hannele das Herz blutet und qualvolle Thränen über die Wangen rollen, werden mich verſtehen. Sie werden auch die Athener verſtehen, welche, nach der bekannten Anekdote, den Tragiker, der ſie im Theater durch Vorführung des Falles von Milet, der befreundeten Stadt, gemartert hatte, mit einer Geldbuße ſtraften. Vielleicht hätte die Mehrheit des Burgtheaterpublikums mit Freuden eine ſolche über den Dichter des „Hannele" verhängt.

Aber der heftige Widerwille ſowie die rathloſe Beſtürzung, welche „Hannele" in Vielen erregt, hat noch einen anderen Grund, der mit der Kunſt nichts zu thun hat. Dieſer erklärt auch den lauten Beifall, mit dem es namentlich von jugendlichen Galeriebeſuchern begrüßt wurde, ſo wie die ſprachloſe Andacht, mit welcher Manche vor dem gläſernen, leuchtenden Sarg, in welchem das todtgequälte Hannele ruht, wie vor der Krippe eines Heilands, anbetend niederſinken: „Hannele" iſt nämlich ein Erſtling der Poeſie des vierten Standes. Hier redet der nämliche Geiſt ſeine dichteriſche Sprache,

welcher der ſocialiſtiſchen Bewegung zu Grunde liegt, welchem die von ihm Erfüllten weltverjüngende, die von ihm Bedrohten weltzerſtörende Gewalt zuſchreiben. Jener Theil des Burgtheater-Publikums, in welchem Adel und Bourgeoiſie den Ton angeben, hatte daher Angeſichts dieſes „Hannele“ den Eindruck, als ob ihm eine mit herzzerreißendem Mitleid geladene dichteriſche Bombe vor die Füße geſchleudert würde. In dieſem Inſtinct, welcher den böſen Feind auch dann erkennt, wenn er in der Geſtalt eines Engels des Lichtes erſcheint, ſträubten ſich denn Viele, jenes Mitleid überhaupt zu empfinden, zu welchem „Hannele“ die Gemüther mit allen Mitteln hetzt. Sie ſetzten ihm eine abſichtliche zornige Stumpfheit des Verſtandes und des Herzens entgegen, damit das gefährliche Geſchoß unſchädlich „crepire.“ Ueber die Rathloſigkeit der Aeſthetik vor dieſer dichteriſchen Erſcheinung braucht man ſich nun gar nicht zu wundern. Steht nicht all' unſere Weisheit einſtweilen noch rathlos vor dem gewaltigen Aufwachen und Aufleben des vierten Standes, der mit leidenſchaftlicher Energie Antheil an allen politiſchen und ſocialen, materiellen und geiſtigen Gütern fordert, die uns das Leben lebenswerth machen, d. h. darnach ſtrebt, aufzuhören, vierter Stand zu ſein? Kann es der Aeſthetik beſſer ergehen, wenn die Stoffe und Ideen, die Geſinnungen und Stimmungen dieſer neuen Volksſchichten in Kunſt und Poeſie eindringen? Die vom neuen ſocialiſtiſchen Geiſt Erfüllten, Angehauchten und Angekränkelten müſſen in Entzücken gerathen, wenn das äußere und innere Elend des Proletariats in künſtleriſch wirkſam gruppirtem Maſſen-

aufzug über die Bretter wandelt, die Augen der „Besitzenden" beleidigend, ihre Herzen aufwühlend zu Empfindungen, die sie nicht fühlen wollen; ihr geheimstes Sehnen ist erfüllt, wenn das Proletarierelend auf dem Altar der Bühne heilig gesprochen wird und schließlich seine Himmelfahrt feiert. Doch liegt in dieser, so poetisch, ja religiös anmuthenden Verhimmelung des von Engeln emporgetragenen Elends, welche naive Gemüther täuschen könnte, ein greller Hohn verborgen. Diese Engel, welche das sterbende Kind umschweben, diese Himmelfahrt sind ja nur wesenlose Fieberphantasmen, denen nur die unüberwindliche Körperlichkeit der scenischen Darstellung einen Schein von Realität verleiht, welche sie für den Zuschauer gar nicht haben sollten. Wenn Hannele's Gehirn gestorben ist, verschwindet der von ihm erzeugte himmliche Fieberspuk in Nichts. Alles war nicht wahr. Die zwei letzten Worte der Dichtung „Todt? — Todt!", welche Arzt und Pflegerin an Hannele's Leiche wechseln, enthüllen die schneidende Ironie der Grundidee, daß ein um alles Erdenglück verkürztes Geschöpf die Befriedigung seines Freudendurstes nur in den religiösen Delirien der Agonie erlebt. Der Dichter bedient sich zwar der christlichen Vorstellungen und Symbole, um das fiebernde Haupt Hannele's mit einem überirdischen Heiligenschein zu umgeben, läßt sie aber gleich nachher in schwarzes Nichts verlöschen, um die grauenhafte Wirklichkeit von Elend und Tod, das sie trügerisch verklären, desto wehevoller fühlbar zu machen. Vom kirchlichen Christenthum steckt in dieser Dichtung gerade so viel wie im Socialismus.

Hätte aus all' dieſen Gründen „Hannele" im Burgtheater nicht aufgeführt werden ſollen? Wir ſind nicht dieſer Anſicht, wir halten im Gegentheil für recht und gut, daß es gegeben wurde. Aus allgemein politiſchen Gründen und aus kunſtpolitiſchen. Wenn man dem unwiderſtehlichen geiſtigen Auftriebe des vierten Standes freien Raum gewährt, ihm die Möglichkeit ſchafft, ſich unumwunden zu bethätigen, ſo nimmt man ihm viel von ſeiner Gefährlichkeit. Die Erfahrung muß ja jeden lernfähigen Kopf, der ſich am politiſchen, wirthſchaftlichen oder künſtleriſchen Leben thätig betheiligt, alsbald belehren, daß viele Einrichtungen, Geſetze und Zuſtände, welche dem außen Stehenden als verdammenswerthe oder lächerliche Erzeugniſſe tyranniſcher Willkür gelten, in der unveränderlichen Natur der Menſchen und Dinge tief begründet ſind. Man biete alſo den neuen Menſchen die Gelegenheit zu dieſen Erfahrungen. Und nun gar der Dramatiker! So tief er auch in einer verbiſſen einſeitigen Theorie befangen ſein mag, ſo will er doch vor Allem Erfolg haben, muß es wollen. Da muß er denn endlich auch die Mittel wollen, welche Erfolg verſchaffen, muß lernen, das Inſtrument künſtleriſch zu ſpielen, das er zuerſt mißhandelt und beſchädigt hat. Der echte Dichter wächſt von Werk zu Werk, neue Erlebniſſe, neue dichteriſche Probleme erfaſſen ihn, er wird durch ſein Schaffen ſelbſt ein Anderer, er wird aus einem Suchenden, Strebenden ein geiſtig Beſitzender und Reifer. Da erlebt er vielleicht in ſich ſelbſt, was er früher an Anderen geläſtert hat, weil er es nicht verſtand. Von den „Räubern" bis zum „Tell", von „Titus Andronikus"

bis zum „Sturm", welch' ein Weg! Wer kann heute ſagen, was aus Gerhart Hauptmann noch werden wird? Er ſelbſt kann es nicht wiſſen. Man erſchrecke nicht gar zu ſehr vor den unheimlichen erſten Ausbrüchen und Ergießungen dieſer jungen Talente, deren Namen ſchon ſo klingen, wie die von Arbeiterführern. Ihre Sinne, ihre Phantaſie, ihr Verſtand, ihr Gemüth ſind bis zum Erſticken geſättigt von den Lebenseindrücken, welche ſie in den Volkstiefen empfangen haben, aus welchen ſie auftauchen, ſchlammbedeckt, wirren Geiſtes, wüſten Herzens, und doch oft durch einen einzigen Augenaufſchlag verrathend, daß eine Dichterſeele in ihnen lebt. All' das Wüſte, womit ihre Talente voll- und ſchwergeſogen ſind, wie Bäume, die Jahre lang auf dem finſteren Grunde eines Gewäſſers lagen, müſſen ſie vorerſt von ſich geben, um frei Athem ſchöpfen zu können, um zu fühlen, zu denken, was Menſchen denken und fühlen, die, wie Goethe, von Jugend an obenauf waren. Es lohnt der Mühe, dieſen Werdenden die Entwickelung zu erleichtern. Gerade das „Hannele" läßt uns hoffen, daß die Elemente zu einem echten Dichter in Gerhart Hauptmann vorhanden ſind. Vielleicht auch zu einem Dramatiker, denn er verſteht knapp und plaſtiſch zu charakteriſiren, obſchon das Ganze ein knochenloſer Gallert von Stimmungen und Bildern iſt. Schon die Wahl des Stoffes verräth, daß die Phantaſie des Dichters ſich aus dem nüchternen Kerker des doctrinären Realismus in's Freie zu ſtehlen ſucht: er läßt ſein Hannele, in welchem Märchen und Glaube des Volkes, die Urkeime aller Poeſie, lebendig ſind, phantaſiren, um ſeine eigene

Phantaſie in dieſem Thau geſund zu baden. In dieſem „Hannele" ſind, wie in Kleiſt's „Käthchen", Worte und Wendungen von einfacher Innigkeit und Unſchuld, wie ſie nur das Volk findet, jenes Volk, das Volkslieder ſingt und Volksmärchen dichtet. Und mit welcher Feinheit hat Hauptmann die Fiebergeſichte Hannele's, ihnen den Schein des Wirren belaſſend, ſo geführt, daß ſie uns den Lebenslauf des Kindes erzählen, ſo daß wir wie mit Hannele's Augen ſehen, mit ihrem Gemüth empfinden. So etwas kann nur ein wirklicher Dichter. Vielleicht iſt ſeine Phantaſie noch mehr maleriſch als dichteriſch. Iſt es doch unſerem babyloniſch verwirrten Zeitalter eigenthümlich, daß jede Kunſt nach den Zielen der andern ſtrebt: daß die Maler zu dichten, die Dichter zu muſiciren, die Muſiker Komödie zu ſpielen verſuchen. Vielleicht iſt die Phantaſie Hauptmann's der Otto Ludwig's verwandt, der die Hauptſcenen ſeiner Dramen als farbig beleuchtete Gruppen plötzlich vor ſich ſah. Die große Rolle, welche im „Hannele" die Beleuchtung und ihr Wechſel ſpielt, läßt darauf ſchließen.

Die Inſcenirung des Burgtheaters hat die Samenkörner zu künſtleriſch ſchönen, ſtimmungsvollen Bildern, welche in „Hannele" ausgeſtreut ſind, zum vollen Aufgehen und Aufblühen gebracht. Meiſter Fux hat die maleriſchen Abſichten des Dichters mit feinſter künſtleriſcher Empfindung erfaßt und ſceniſch ausgeführt. Regie und Darſtellung ſpielten ihm dabei erfolgreich in die Hände. Ueberhaupt gehört die Vorſtellung zum Beſten, was wir im Burgtheater geſehen haben; Labſal und — Entſchädigung für manchen unerfreulichen, ärgerlichen

Abend. Dieſe „neue“ Poeſie ſcheint das Gute an ſich zu haben, daß ſie Schauſpielern, die ſonſt in zweiter und dritter Reihe ſtehen, Vortreffliches abgewinnt. Die Beſten des Burgtheaters aber, welche in „Hannele“ beſchäftigt ſind, haben über die vielfach marternde Dichtung den verklärenden Zauber ihrer Kunſt gebreitet, und ſie ſo, wie die Engel das arme Hannele, zu künſtleriſcher Vollendung emporgetragen.

Henrik Ibsen.

(Gelegentlich der Aufführung von „Nora“ im Deutschen Volkstheater.)

Ursprung und Quell des Wohlgefallens, welches ein Kunstwerk erregt, soll in ihm selber liegen, nicht in einer Beziehung, durch welche es auf etwas außerhalb seiner selbst in der wirklichen Welt deutet, sei dies nun eine geistige, sittliche oder sociale Bewegung des Zeitalters, in welchem der Künstler physisch und seelisch lebt, dessen Puls sein eigener Herzschlag ist, sei es eine Thatsache des äußeren oder inneren Lebens, zu welcher sich das Kunstwerk verhält, wie die veranschaulichende Abbildung, durch welche der wissenschaftliche Forscher den Gegenstand seiner Forschung in einem vollentwickelten Einzelexemplar vor die Augen des Publikums zu stellen sucht. In unseren Tagen ist der Mensch zum vornehmsten Gegenstande wissenschaftlicher Betrachtung geworden. So wenig nun ein anatomischer oder pathologisch-anatomischer Atlas, oder gar ein Atlas der Hautkrankheiten, Anspruch machen darf, für eine Sammlung von Kunstwerken zu gelten, wenn auch diese Abbildungen nur mittelst einer der Malerei entlehnten Technik hergestellt werden können, so wenig verdient die wahrste und

lebendigſte Vorführung menſchlicher Zuſtände durch die Darſtellungsmittel der Dichtung an und für ſich den Namen und Rang eines Kunſtwerkes. Wer das innere und äußere Elend gewiſſer Volksclaſſen mit größter Naturtreue ſchildert oder darſtellt, bedient ſich zwar poetiſcher Darſtellungsmittel, aber deshalb muß ſein Werk nicht ein poetiſches Kunſtwerk ſein. Richtig iſt allerdings, daß beim Verſuche, menſchliche Vorgänge und Zuſtände dichteriſch zu zeichnen, Lebensbilder zu liefern, die etwas wie einen ſociologiſchen Atlas vorſtellen, eigentlich poetiſche Elemente in die Darſtellung eindringen und ein Mittel- und Miſchding zwiſchen reiner Illuſtration und reiner Poeſie hervorbringen werden. Einzelne Krankheitsbilder kann man abmalen oder photographiren, ſociale Vorgänge nicht. Der Schriftſteller, der ein ſociales Phänomen ſeiner Zeit darſtellen will, wird in der Welt kein Modell finden, das er nur ſchriftſtelleriſch zu copiren brauchte, um ſein Ziel zu erreichen. Er wird das Phänomen nirgends rein antreffen und daher ſeinen Gegenſtand erſt ſelbſt hervorbringen müſſen. Ein Drama, welches eine geiſtige Bewegung der Zeit verſinnlicht, trägt ſich in der Welt nicht ſo zu, daß der Dichter nur die geſprochenen Reden nachzuſtenographiren und die Vorgänge zu beſchreiben hätte, um das betreffende Zeitphänomen in einem Einzelexemplar wiederzugeben, ganz abgeſehen davon, daß das ſociale Leben nicht in dem Sinne Modell und Act ſteht, wie ein Kranker dem pathologiſchen Illuſtrator. Der ſociologiſche Menſchenſchilderer wird daher in weit höherem Grade dichten und erfinden müſſen und die Mitwirkung der Phantaſie

nicht durch die Beobachtung der Wirklichkeit erſetzen können. Er iſt Dichter wider Willen.

Immerhin aber legt er das Gewicht auf etwas, was nicht in ſeinem Werke ſelbſt liegt, auf die „Wahrheit" ſeiner Darſtellung, welche doch nur die Aehnlichkeit derſelben mit Vorgängen iſt, die ſich in Wirklichkeit zutragen, oder aber auf die Tendenz, welche ſein Werk verfolgt, wie etwa bei Ibſen, dem Propheten des Individualismus, die Idee, dem menſchlichen Individuum die volle Freiheit zu ſchaffen und dadurch die ſittliche Verantwortung zurück zu geben, die unter dem Drucke eines von außen gegebenen, nicht innerlich empfundenen Geſetzes verkümmert, die Seele ſeiner Dichtung iſt. Ibſen iſt lehrhaft, wie die meiſten Satiriker.

In dieſer Beziehung zu etwas Kunſtfremdem erblicke ich die Schwäche der modernen Poeſie. Man mißverſtehe mich nicht. Es fällt mir nicht ein, dem Dichter dieſe aus dem Leben ſeiner Zeit, aus dem, was er ſelbſt in ſich und an Anderen erlebt, gegriffenen Gegenſtände und Ideen vorzuenthalten. Wie ſollte er aus ſich wegweiſen, deſſen er ſich nicht erwehren kann. Doch wenn er auch in ſeinen Dichtungen geſchehen läßt, was um ihn her, was in ihm geſchieht, wenn er auch die Conflicte, die er darſtellt, im Sinne ſeines perſönlichen ethiſchen Ideals löst und entſcheidet, ſo überhebt ihn doch dieſe äußere und ſubjective Wahrheit ſeines Werkes nicht der Verpflichtung, dasſelbe ſo zu machen, daß es durch ſich ſelbſt, ohne Beziehung auf ſeine „tiefere Bedeutung" gefalle. Mit der „tieferen" Bedeutung", der „Idee" des Werkes kauft er ſich nicht von der Erfül-

lung des rein dichterischen Theiles seiner Leistung los. In einem ganz anderen Sinne als der Naturalismus fordere ich von der Poesie Aehnlichkeit ihrer Werke mit denen der Natur. Eine mächtige Eiche, eine Rose, das Sternbild des Orion, ein schönes oder ausdrucksvolles Menschenantlitz erregt ohne alle Beziehung auf etwas außerhalb dieser Naturdinge Wohlgefallen. Die Natur ist nicht naturwahr und nicht tendenziös. Die Rose ist schön an sich selbst, sie interessirt nicht erst durch den Vergleich mit etwas, was nicht sie selbst ist, die Eiche oder das Sternbild schärft keine Idee ein. Hierin ist die Natur das allerdings unerreichbare Vorbild aller Kunst. Niemals wird der Mensch, dessen Phantasie die Motive der Wirklichkeit entnimmt, der, von Wünschen und Leidenschaften bewegt, mit allem, was er thut, etwas wollen und bezwecken muß, ein Werk ohne allen imitativen und tendenziösen Charakter zu schaffen vermögen. Aber sein Streben geht dahin, wenn er künstlerisch fühlt, diesen Tribut der Sterblichkeit zu verflüchtigen, oder dadurch aufzuwiegen, daß er seinem Werke einen durch sich selbst, nicht imitativ oder tendenziös, gefallenden Kern verleiht. Dichterisch schwach ist ein Gedicht, dessen Wirkung in Bedeutung und Tendenz aufgeht, so hoch der Philosoph, der Ethiker, der Sociolog seinen Werth auch schätzen mag.

Ibsen's Schwäche liegt gerade in der Bedeutsamkeit, dem Sinnreichthum seiner Werke. Wer in den Gedanken, Strebungen und Kämpfen der modernen Welt nicht lebt und webt und daher Ibsen's Werke nicht als Aeußerungen eines originellen und scharf den-

kenden Geiſtes über die Probleme, in welche wir alle verwickelt ſind, ſich zu Gemüthe führt, ſondern ſie ſo zu genießen verſucht, wie ein Kind Märchen lieſt oder die Geſchichte von der heiligen Genoveva, wer an dem rein fabulirenden und poetiſchen Element in ihnen ſich erfreuen will, der wird eine arge Enttäuſchung erleben; dies kann man an dem Publikum, dem großen Kind, beobachten, wenn ein neues Ibſen'ſches Stück zum erſtenmal aufgeführt wird. Die durch ſich ſelbſt intereſſirende, ſpannende, befriedigende, mit Einem Wort gefallende Fabel, dasjenige, was in der Poeſie der Melodie entſpricht, iſt nicht vorhanden, und dieſen Mangel vermögen alle Reflexionen über die tiefere, die Kämpfe und Krämpfe unſerer Zeit enträthſelnde Bedeutung der abſonderlichen, oft widerwärtigen Vorgänge, denen wir kopfſchüttelnd beiwohnen, nicht zu erſetzen. Ja, wir können nicht leugnen, daß die Bedeutung der Fabel, der Charaktere und Reden Ibſen zwingt, von der Naturwahrheit himmelweit abzuweichen. Um den Vorgängen ſymboliſche Bedeutſamkeit aufzuzwingen, iſt er genöthigt, ſie ſo zu wenden, zu verrenken, auf den Kopf zu ſtellen, daß wir fragen: Geſchieht irgend etwas derart im Leben? Die Antwort der Ibſenianer lautet: Im Einzelnen vielleicht nicht, aber im Großen, in der Zeit vollzieht ſich etwas, wovon dieſer curioſe Einzelvorgang ein treffendes Symbol, eine genaue Allegorie iſt. Damit iſt aber Ibſen verurtheilt, wenigſtens für den orthodoxen Realismus, denn damit iſt an die Stelle der empiriſchen Naturwahrheit das Geſpenſt der ſymboliſchen Wahrheit getreten, kein Abbild des Lebens,

ſondern eine Verzerrung des Lebens zu Halballegorien haben wir vor uns. Enthüllt man das, was Ibſen's dramatiſche Fabeln bedeuten, dann kommt Sinn und Verſtand in ſie hinein; für ſich allein, ohne beſtändigen Hinblick auf dasjenige, was ſie ſymboliſiren, bleiben ſie unverſtehbar, ſind ſie ſogar nicht ſelten unwahr und unmöglich zum Erſchrecken, was durch die äußerliche Naturähnlichkeit der Reden und Vorgänge um ſo greller fühlbar wird.

Wenn einmal die Gedanken, deren Symbole Ibſen's Menſchen und Fabeln ſind, nicht Jedem geläufig ſein werden, dann werden Ibſen's Werke wirken wie eine Hiroglyphenſchrift, zu welcher der Schlüſſel verloren gegangen iſt, und Hohn und Spott wird Diejenigen treffen, welche einſt Sinn und Wahrheit in dieſen halb-allegoriſchen ſcheinrealiſtiſchen Phantasmagorien geſehen und empfunden haben.

Was wird etwa die Zukunft über die „Frau vom Meere" denken?

Dieſes Werk iſt der „Nora" verwandt. In beiden Werken iſt die Idee, welche Ibſen bewegt, und für welche er eine dieſelbe verkörpernde Fabel zu bilden ſuchte, auf's Haar die nämliche, welche Hebbel begeiſterte, als er „Maria Magdalene", „Herodes und Mariamne" und „Gyges und ſein Ring" ſchrieb. Der Gatte Nora's begeht an ihr das typiſche Verbrechen, welches die Hebbel'ſchen Männer an ihren Frauen begehen: er mißachtet ihre Perſönlichkeit, ſie iſt ihm Spielzeug, eine Bequemlichkeit, und, wenn die Dinge ſchief gehen, eine Laſt, nicht eine eigen- und gleichberechtigte Perſönlichkeit.

Was Mariamne von Herodes ſagt: „Ich bin ihm nur ein Ding und weiter nichts“, das fühlt auch Nora ihrem Gatten gegenüber, nachdem ſie an ihm die Erfahrung gemacht hat, daß ſie ihm in einem höheren Sinne nichts bedeutet, und er, als ſich die Dinge günſtig wenden, ſie wieder zum Spielzeug haben will. Dabei leugnet ſie auch, zum Selbſtbewußtſein erwacht, daß die Verbindung, die zwiſchen ihr und ihrem Gatten beſtanden hat, eine wahre Ehe geweſen ſei. Denn eine ſolche könne nur von reifen, ſelbſtbewußten Perſönlichkeiten mit freiem Willen geſchloſſen werden. Um vielleicht Dasjenige zu werden, was ſie zu einer wahren Ehe mit ihrem Gatten zu befähigen vermöchte, um zu erfüllen, was ſie für eine Pflicht gegen ſich ſelbſt hält, verläßt Nora den Gatten und ihre Kinder; der Gatte fragt, ob denn an eine Wiedervereinigung nicht zu denken ſei, — „wenn das Wunderbare kommt“ antwortet ſie, und während er trauernd über dieſe Worte in ſeinem verödeten Heim nachſinnt, hört man, wie die Scheidende hinter ſich die Hausthüre zuwirft. So ſtark iſt der Drang und Trieb, die Pflicht, die Nora verſpürt, ihr eigenes Selbſt geiſtig und ſittlich zu reifen und zur völligen Mündigkeit zu entwickeln, daß ſie darüber Mann und Kinder im Stiche läßt. Lautet das alte Gotteswort an das Weib: Du ſollſt Vater und Mutter verlaſſen und dem Manne folgen, ſo ergeht an dieſe Ibſen'ſchen Weiber das innere Gebot: Du ſollſt Gatten und Kinder verlaſſen und Dir ſelber folgen, d. h. Du ſollſt aus Dir nicht ſelbſt machen und machen laſſen ein Werkzeug zu irgend einem

Zweck, sondern sei erst selbst volle Persönlichkeit, bekenne was Du glaubst, wolle nur, wofür sich Dein innerstes Selbst frei entschieden hat, und handle wahrhaft nach Deinem Willen. Durch diesen Noratypus geht der Zug, aus der menschlichen Persönlichkeit den Sachcharakter ganz und gar auszumerzen: behandle Dich selbst niemals als eine Sache, lasse Dich nicht so behandeln, behandle keinen Anderen so. Die Leibeigenschaft, auch in der sublimirtesten, vergeistigtesten Form, soll aus dem Menschenleben verschwinden. Kein Mensch soll über sich selbst so verfügen, wie ein Herr über seinen Sclaven, den er verkauft, mit dessen Los er schaltet, als ob der Sclave kein eigenes Ich, keinen eigenen Willen hätte, und er soll Niemanden so mit sich schalten lassen. In dieser Fassung der „idealen Forderung" bei Hebbel und Ibsen begegnet uns das alte, ehrwürdige Moralprincip Kant's, modern zugespitzt, wieder: Handle so, daß Du sowohl Deine eigene als auch die fremde Persönlichkeit niemals blos als Mittel behandelst, sondern immer als Zweck respectirst. Nahm sich nicht Kant's abstracte Formel so aus, als ob sie nur für einen in sein Museum gebannten Grübler Sinn und Inhalt haben könnte?

Nun, heute lebt der Sinn dieser Formel als leidenschaftliches Gefühl in den Massen, und heißt dann „sociale Frage", die weit mehr einen sittlichen Inhalt hat, als einen ökonomischen. Was soll denn der Achtstundentag, die Sonntagsruhe? Der arbeitende Mensch, der sein Brot durch Arbeit verdient, die nicht das Ausleben seiner Persönlichkeit ist, verwendet sich und läßt

ſich verwenden als Mittel, doch nachher muß ihm Muße gegeben ſein, er ſelbſt zu ſein, ſich ſelbſt zu leben. Darum handelt es ſich weit mehr, als um Raſt und Erholung. Und in alle Verhältniſſe zwiſchen Menſchen und Menſchen iſt der individualiſtiſche Gedanke wie ein böſer Geiſt gefahren. Im Dienſtverhältniß lag früher eine perſönliche Herrſchaft auf der einen und eine perſönliche Unterthänigkeit auf der anderen Seite. Mehr und mehr verwandelte es ſich in ein Vertragsverhältniß. Die dienende Perſon verpflichtet ſich zu gewiſſen einzelnen Leiſtungen und Verrichtungen, ohne eine auf ihr ganzes Ich ſich erſtreckende Unterthänigkeit auf ſich zu nehmen. Früher regierte die Hausfrau in Zimmer und Küche als Monarchin von Gottes Gnaden, jetzt iſt ſie oft kaum mehr Präſidentin ihrer häuslichen Republik. Aus jeder Dienſtmagd, wenn ſie, vom Lande kommend, mit dem Geiſt der Zeit in irgend einer Geſtalt Bekanntſchaft gemacht hat, entwickelt ſich eine kleine Nora, die gelegentlich fortläuft und die Thüre hinter ſich zuſchlägt, um der freien Entfaltung ihres Selbſt zu leben. Wie Nora's verlaſſener Gatte ſitzt die Hausfrau im öden Hauſe und denkt darüber nach, ob und wann „das Wunderbare" kommen werde, das ihr freie Menſchen beſcheeren ſoll, die „in Freiwilligkeit", wie Ibſen ſagt, im Hauſe thun und beſorgen werden, was die alten Dienſtboten — nicht thaten, weil ſie es thun mußten. Brauche ich zu ſchildern, wie dieſer moderne individualiſtiſche Gedanke alle anderen Lebensverhältniſſe der Menſchen innerlich umwandelt? Der Sinn der Weltgeſchichte ereignet ſich auch im Waſſertropfen.

Nicht nur in den Beherrſchten regt ſich heute der rebelliſche Norainſtinct, auch den Herrſchenden verkümmert ein geheimes Einverſtändniß mit demſelben die unbefangene, an das eigene gute Recht glaubende Naivität des Herrſchens und Befehlens. Wie ſollte nun dieſer individualiſtiſche Gedanke, der heute allgegenwärtig iſt, in Ibſen's Werken fehlen? In der „Frau vom Meere" iſt dargeſtellt, wie eine Frau ihren Gatten verlaſſen will, mit dem ſie eine nach ihren neuen Begriffen nichtige Ehe geſchloſſen hat, um einem geheimnißvollen Fremden zu folgen, der eine räthſelhafte, ihren Willen zwingende Gewalt über ſie ausübt. Der Gatte der eine tiefe ſelbſtloſe Liebe zu ſeiner Frau hegt, d. h. eine Liebe, welche die volle Perſönlichkeit der Frau rückhaltlos gelten läßt, eine Liebe, die dieſe bedauert, nicht nach Verdienſt erwiedern zu können, weil die Geſtalt des namenloſen Dritten dazwiſchen ſteht, macht keinen Gebrauch von ſeinem „Recht" auf ſeine Frau, ſondern gibt ihr die volle innere Freiheit der Wahl wieder, ja er begleitet ſie ſogar ſchützend zu dem entſcheidenden Stelldichein mit dem Dritten. Ganz frei geworden, wählt ſie dann ihn, den Gatten, und wird erlöſt von der Macht des unheimlichen Fremden, des Verwandten des Meeres und deſſen, was im Meere lebt. Wie wunderlich und grillenhaft nimmt ſich die Fabel der „Frau vom Meere" aus! Doch erfaßt man den abſtracten Gedanken, der, wie das Grätengerippe eines Fiſches, in ihr ſteckt, ſo wird ſie ganz klar: „Ein Verhältniß, welches zerſtört zu werden droht, ſo lange der individualiſtiſche Gedanke nicht in

ihm verwirklicht ist, entsteht und befestigt sich neu durch die Verwirklichung dieses Gedankens.“ Da hätten wir das „Wunderbare“ welches in Nora am fernsten Horizont aufleuchtet, in der Nähe vor uns. Das Geschehen dieses „Wunderbaren“ ist die Fabel der „Frau vom Meere“.

Ibsen's „Rosmersholm."

(Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Literaturfreunde.)

Ich habe „Rosmersholm" von Ibsen sehr oft gelesen, in jedem Jahr mehrere Male. Ich habe es in jeder Weise gelesen: als einfacher Leser, als geistiger Spaziergänger, der zu seinem Vergnügen liest und das Buch ruhig auf sich wirken läßt; dann habe ich es studirt wie ein wissenschaftliches Werk; dann hab' ich es als Theatermensch gelesen, hab' es im Geiste besetzt und es mir in der Phantasie von den Burgschauspielern vorspielen lassen; endlich habe ich mich grübelnd in seine Tiefen versenkt und verloren, wie in ein peinliches Problem, in das sich unser Verstand verstrickt und verwickelt hat, und von dem wir uns nur frei machen können, wenn wir es auflösen. Trotzdem habe ich nie das Gefühl gewinnen können, es ganz und gar zu verstehen. An mehr als einer Stelle fand mein Senkblei keinen Grund, jeder Versuch, das Problem aufzulösen, ergab einen irrationalen Rest, auch bei der besten Besetzung und beim vollkommensten Spiel meiner geträumten Acteurs hatte ich als Publikum die Empfindung, daß nicht alle innerlichen Vorgänge theatralische Klarheit und Anschaulichkeit erlangen, und am Schlimmsten erging

es mir, wenn ich „Rosmersholm" als einfacher Leser las. Da war mir, als ob ich in einen Kreis von Menschen, in eine Gesellschaft gerathen wäre, die mir fremdartig ist. Die Leute scheinen sich untereinander ganz zu verstehen, sie verstehen ihr Reden, ihre halben Worte, ihr Schweigen, sie gebrauchen Ausdrücke in einem besonderen Sinne, in den ich nicht eingeweiht bin, von der Hauptsache wird gar nicht gesprochen, sie wird als selbstverständlich vorausgesetzt, während ich keine Ahnung von ihr habe, und wenn sich einmal Jemand mit einer Anrede an mich wendet, so empfinde ich in meinen Gesichtsnerven das unanangenehme Gefühl jenes dummen, verständnißvollen Lächelns, hinter dem wir zu maskiren suchen, wenn wir gar nicht oder nur halb verstehen.

Woher kommt das? fragte ich mich. „Wenn ein Kopf und ein Buch zusammenstoßen, und es klingt hohl, so ist nicht immer das Buch daran schuld", sagt Lichtenberg. Zugegeben. Vielleicht liegt es an mir. Vielleicht hat jener Andere Recht, der mir sagt: Ich verstehe „Rosmersholm" vollkommen, — obwohl ich nicht ausschließen kann, daß wir beide, er, der Verstehende, und ich, der nicht Verstehende, uns in Bezug auf „Rosmersholm" in dem nämlichen Geisteszustande befinden, nur nennt er ihn „Verstehen" und ich „nicht Verstehen." Dergleichen kommt vor. Aber da ich anderen Werken gegenüber, auch Ibsen'schen Werken, das Bewußtsein vollen Verständnisses habe, so bleibt doch noch die Frage offen: Welche besondere Eigenthümlichkeit hat gerade „Rosmersholm" an sich, die jenes Bewußtsein in mir nicht recht aufkommen läßt? Nun, wie dem auch

ſei, vielleicht denkt Mancher: wie kann man über ein Werk, daß man eingeſtandenermaßen nicht ganz verſteht, einen Vortrag halten? Darauf antworte ich mit einem Sprüchlein meines verewigten Vaters:

Du biſt ſo wie ſie alle,
Sie alle ſind wie Du,
Ein Schluß von Deinem Falle
Läßt keinen Irrthum zu.

Alſo, was ich nicht verſtehe, verſtehen tauſend Andere auch nicht. Wir ſind ja alle Dutzendmenſchen. Was ſag' ich, Dutzendmenſchen? Schockmenſchen, Fabrikwaare der Natur, wie Schopenhauer ſagte, und der heimliche Wahn, den Jeder im Herzen hegt: „Ich gehöre nicht zum Dutzend", das iſt gerade die Fabrikmarke. Darum fühle ich mich berechtigt, über „Rosmersholm" zu ſprechen und die Eigenſchaften des Werkes aufzuzeigen, die das volle Verſtändniß desſelben verhindern. Auch iſt es ein Mangel eines Kunſtwerkes, wenn es unter tauſend Menſchen höchſtens Einer ganz verſtehen kann, und das Aufdecken der Urſachen dieſer Erſcheinung iſt daher die Pflicht eines offenherzigen Kritikers.

Welches ſind nun dieſe Urſachen? Es ſind drei Haupturſachen. Die erſte Urſache iſt ſchon angedeutet in dem, was ich über die Empfindung geſagt habe, die man beim einfachen, harmloſen Leſen von „Rosmersholm" hat. Das Schauſpiel verſetzt uns in das intimſte norwegiſche Parteileben hinein, das uns nur oberflächlich bekannt iſt. Es iſt gedichtet für Leute, welche mit allen Stimmungen, Leidenſchaften, Anſichten und Schlagworten, aus welchen dieſes Parteileben beſteht und welche die

Symptome desſelben ſind, ſo genau vertraut ſind, daß man ihnen dieſe ſelbſtverſtändlichen Dinge gar nicht erſt ausdrücklich zu ſchildern braucht. Es reicht hin, ein paar Töne anzuſchlagen, ſo haben ſie die ganze Melodie. Der Norweger würde ein Drama, das in den Parteiungen wurzelt, die unſer Volksleben erregen und zerreißen, auch nur halb verſtehen. Angehörige großer, echter Parteien unterſcheiden ſich nicht nur durch ihre Parteiprogramme; in jeder echten Parteibildung liegt der Keim zu einer Art von Racenſcheidung. Ein feiner Beobachter wird den menſchlichen Typus, den geiſtigen, ja ſelbſt den leiblichen, angeben können, der für die conſervative, die liberale, die antiſemitiſche Partei prädisponirt, wird die typiſchen Gewohnheiten, Liebhabereien, Lieblingsmeinungen, die Art, ſich zu kleiden, zu ſprechen, Bart und Haar zu tragen, kennen, durch welche ſich die Angehörigen jener Parteien unterſcheiden, welche den Kern des Volkes ſpalten. Ein robuſter, ſtämmiger Mann mit dichtem, kurz geſchnittenem blondem Haar, einem mächtigen Vollbart, markiger, biederer Baßſtimme, muskulöſen, haarigen Händen, einen Siegelring am dicken Zeigefinger; wenn er ſeinen Krug Bayeriſches geleert hat, ſaugt er ſich den naſſen Schnurbart aus. Brauche ich Ihnen erſt zu ſagen, welcher Partei dieſer Germane angehört? Ein ähnliches Signalement ließe ſich auch vom richtigen Liberalen, Conſervativen oder Socialiſten entwerfen; wenn in einem Drama, das unſer Parteileben darſtellt, auf die Beziehung zwiſchen bayeriſchem Bier und deutſchnationaler Geſinnung auch nur leiſe angeſpielt würde, wir würden ſie verſtändnißvoll auf-

greifen, ein Norweger nicht. So geht es uns mit „Rosmersholm". Wenn z. B. der verkommene, vagirende Literat Ulrik Brendel zum ersten Mal den Namen Peter Mortensgort hört, — so heißt der Redacteur des radikalen „Leuchtfeuer" —, fragt er sogleich: „Was ist das für ein Idiot?" „Weshalb glauben Sie denn gerade, daß er ein Idiot ist?" entgegnet man ihm. „Höre ich es denn nicht gleich dem Namen an, daß ein Plebejer ihn trägt?" antwortet Brendel. Die „Adelsmenschen", das „Adeln der Sinne", von dem Johannes Rosmer träumt, gehört in dieses Gebiet. Die ganze Bedeutsamkeit der episodischen Figuren Peter Mortensgort und Ulrik Brendel kann wohl auch nur empfinden, wer in den politischen Zuständen Norwegens bewandert ist und selbst zu diesen Zuständen gehört.

Wichtiger als die erste Ursache, welche das volle Verständnis von „Rosmersholm" erschwert, ist die zweite. Ibsen verläßt in diesem Schauspiel das Gebiet des allgemein Menschlichen und daher allgemein Verständlichen, von welchem er sich in den „Gespenstern" nicht eigentlich entfernt, und stellt Ausnahmen dar, psychologische Seltenheiten, wo nicht Unica, nicht typische Individuen und Begebenheiten. Dies gilt vor Allem von Fräulein Rebekka West, der eigentlichen Heldin des Schauspiels; denn hier, wie in vielen neueren Stücken Ibsen's, ist das Weib obenauf, das weibliche das starke Geschlecht. Gleich wie Nora, Frau Alving und die Frau vom Meere, ist Rebekka die Starke, die Freie, die Willenskräftige, die Herrschende, während in Johannes Rosmer etwas Weibliches ist, etwas Gebundenes, träu-

meriſch Paſſives, etwas Gehorchendes. Rebekka iſt eigenartig bis zum Räthſelhaften. Kein Menſch, der mit ihr zu thun hat, wird ganz klug aus ihr, ergründet ſie ganz. Nicht Rector Kroll, obwohl er mit criminaliſtiſcher Sorgfalt ihre Herkunft und ihre Vorgeſchichte zu erforſchen ſucht und ſie auf das Peinlichſte verhört, um ſie und ihr Thun zu begreifen, nicht Johannes Rosmer, mit dem ſie von Anfang an eine „geiſtige Ehe" verbindet, dem ſie Alles beichtet, was ſie von ſich weiß, ja vielleicht nicht einmal ſie ſelbſt, ſo tief und klar ſie über ſich nachdenkt. Sie kennt ſich, aber ſie verſteht ſich nicht, ihr Selbſt behält auch für ſie ſelbſt etwas Räthſelhaftes und Dämoniſches. Die wichtigſten Wendungen in ihrer inneren Geſchichte ſind über ſie hereingebrochen wie Naturereigniſſe, gleich den Winterſtürmen, die in ihrer nordiſchen Heimat, in Finnmarken, urplötzlich losbrechen, gleich der tiefen Stille, die nach dem Sturme kommt. So überfiel ſie wildes, ſinnliches Verlangen nach Rosmer, ſo der Entſchluß, Beate wegzuräumen, ſo die räthſelhafte Lähmung ihrer Willenskraft durch den Einfluß der Rosmer'ſchen Lebensanſchauung, ſo endlich die tiefe, ſtille, entſagende Liebe, die ſie in den Tod führt. Ich habe geſagt, ſie ſei ein atypiſches Individuum. Das bedarf der Einſchränkung. Das Atypiſche, unheimlich Räthſelhafte, iſt ſelbſt ein Typus. Was ich meine, wird Jeder verſtehen, der mit den Annalen der Criminaljuſtiz einigermaßen vertraut iſt. Rebekka ähnelt jenen berühmten Verbrecherinnen, Giftmiſcherinnen, deren Charakter und Weſen kein pſychologiſcher Dietrich ganz erſchließt, die Jeden fasciniren, den ſie berücken

wollen, die, wenn sie eine Maske abnehmen, darunter eine andere tragen, in deren Wesen Edelstes und Feinstes mit dem Niedrigsten und Bösesten verschmolzen ist, die Gift mischen und sich opfern, mitleidig und grausam sind, und gegenüber denen uns ganz besonders lebhaft das unheimliche Gefühl beschleicht, daß sie, einem geheimnißvollen Zwange folgend, das, was sie thun, thun müssen. Welchem Manne, der gelebt hat, sind nicht solche, nicht vollmenschliche weibliche Nixennaturen begegnet? Hermann Grimm hat dieses Motiv in einem wundersamen Gedicht „Die Schlange" märchenhaft verwerthet. Das sind die Frauen, deren Liebe tödtet oder wahnsinnig macht. Immer ist in ihrer Vergangenheit, in ihrem Wesen und Treiben etwas Dunkles, Lichtscheues, welches die Sage symbolisirt durch den Thurm der Melusine, in welchen ihr Gatte nicht blicken darf und wo sie als Nixe mit dem Fischschweif sich mit den Geschwistern dem Genusse ihres natürlichen Elements hingibt, oder in der Nothwendigkeit, welche im orientalischen Märchen, das Grimm bearbeitet hat, die Yukha zwingt, bisweilen heimlich ihre weibliche Erscheinung mit ihrer wahren Gestalt, der einer Schlange, zu vertauschen.

Insoferne die Unmöglichkeit, „Rosmersholm" ganz zu verstehen, aus der Unergründlichkeit der Charaktere entspringt, deren räthselhaftes Schicksal das Schauspiel darstellt, trifft Ibsen kein begründeter Vorwurf. Auch bei Shakespeare's „Hamlet" geht keine Deutung rein auf. Im Gegentheil, man muß Ibsen zugestehen, daß es ihm vortrefflich gelungen ist, seine Rebekka, die sein

Dichterauge ſo leibhaftig und deutlich ſchaut, mit dem Hauch des Myſteriöſen zu umgeben. Zwar kommen in dem Stück nur flüchtige Andeutungen über ihr Aeußeres vor, nicht einmal die Farbe ihres Haares und ihrer Augen wird erwähnt, dennoch fühlt man, daß Ibſen Rebekka malen könnte, ſo wirklich ſteht ſie vor ihm. Nur ihres ſchöngeformten Ohres und ihres roſig-weißen, kleinen Fingers gedenkt gelegentlich der bizarre Ulrik Brendel.

Atypiſche Charaktere und Schickſale taugen im Allgemeinen beſſer für die erzählende als für die dramatiſche Darſtellung. Und dies führt uns zur dritten und wichtigſten Urſache der eigenthümlichen Undurchſichtigkeit von „Rosmersholm“. „Dieſer Stoff eignet ſich beſſer für einen Roman als für ein Drama“; dieſe ſtereotype Formel, mit welcher höfliche Theaterdirectoren Stücke abzulehnen pflegen, iſt in dieſem Falle ausnahmsweiſe wahr. Die natürliche, von der Sache geforderte Darſtellungsform für die menſchlichen Schickſale, welche in „Rosmersholm“ zum allerkleinſten Theil auf der Bühne dargeſtellt, zum allergrößten Theil von der Bühne herab erzählt werden, wäre die Form des Romans und zwar des autobiographiſchen Romans, des „Ichromans“. Ibſen aber wählte die dramatiſche Form, und zwar die Form des analytiſchen Drama's, die ihm, wie die „Geſpenſter“ vermuthen laſſen, ganz beſonders zuſagt. Das Aufkommen einer todtgeſchwiegenen und verläugneten Vergangenheit, durch welches die lebendige Lüge der Gegenwart zerſtört und für eine noch ungeborene, auf lautere Wahrheit gegründete, geſunde Zukunft der

Grundstein symbolisch gelegt wird, das scheint Ibsen die charakteristische, menschliche Begebenheit zu sein für die stürmische Zeit der Sonnenwende, in welcher wir leben. Laue Frühlingsstürme wehen, der Schnee schmilzt, die nackte, rauhe und kothige Wirklichkeit unter dem Schnee wird „aper", wie die Aelpler sagen, all' die grauenhaften Spuren von Freveln und Verbrechen, welche die schneeweiße Lüge der langen Winternacht verhüllte, bescheint die Sonne, und, was an Gräueln und Gerippen eine dünne Erdschichte verbarg, das wäscht der Regen an den Tag. Aper-werden ist das große Ereigniß des Frühlings. Dieses schildert Ibsen, darum wählt er die analytische, dramatische Form, welche das Aperwerden symbolisirt. Und neben den Gräueln unter dem Schnee können nun die ersten Blumen, Primeln und Schneeglöckchen, an's Licht kommen. Mitten in Verzweiflung und Schrecken zwar nicht eine Frühlingsahnung, aber eine Ahnung der Denkbarkeit eines Frühlings, das ist der Schluß der meisten neueren Ibsen'schen Stücke.

„Rosmersholm" aber ist mit einer zu großen und schweren Last Vergangenheit beladen. Dargestellt sollen werden die langen, reichen, innerlich bewegten Entwicklungen zweier wunderlich eigenartiger Menschen, und dies soll geleistet werden durch die dramatische Darstellung einer Reihe von Scenen und Gesprächen aus den letzten drei Lebenstagen dieser zwei Menschen. Das heißt von der dramatischen Form zu viel verlangen. Hätte Ibsen oder ein Anderer den großen Roman „Rebekka" geschrieben, der sich hinter dem Drama

„Rosmersholm" perſpectiviſch in die ferne Vergangenheit verliert, und ihn dann in der Form des Schauſpieles, von welchem wir ſprechen, dramatiſirt, alle Welt würde ſagen: Da ſieht man wieder, daß man aus einem guten Roman kein gutes Drama machen kann.

Was Johannes Rosmer und Rebekka vor Beginn des Drama's durchgemacht haben, das ſind nun zum großen Theile tief innerliche Erlebniſſe, geiſtige Entwicklungskämpfe, die eigentlich nur demjenigen, der ſie ſelbſt durchlebt hat, zu erzählen und beſchreiben möglich und natürlich wäre. Was Jemand ſagt und thut, kann auch ein Anderer erzählen als er ſelbſt; auch von ſolchen inneren Vorgängen, die unmittelbar aus dem, was Jemand ſagt und thut, hervorleuchten, kann ein Augen- und Ohrenzeuge füglich berichten; nicht aber von ſolchen Heimlichkeiten der Seele, die nur vom Selbſtbeobachterpoſten aus belauſcht werden können. Und ſolcher Art ſind die wichtigſten Begebenheiten im Leben Rosmer's und Rebekka's. Auch das, was Rebekka that, ihre Handlungen, ſind immer nur zu begreifen, als die Wirkungen innerlicher Proceſſe, die nur ſie ſelbſt beichten kann. Daß dergleichen nicht theatraliſch ſichtbar gemacht werden kann, hat Ibſen empfunden, darum ſchob er ſie vor Beginn des Drama's zurück und läßt ſie in dieſes nur hereinragen und nachwirken. Sie alle von Rebekka erzählen zu laſſen, war auch nicht thunlich. Rebekka erzählt und beichtet ohnedieß ſchon beinahe zu viel. Vieles hinter dem Drama Liegende muß ſich alſo dem Zuſchauer verrathen nicht durch directe Erzählung, ſondern aus anderen Symptomen: aus einem Stocken

Rebekka's, der man es anmerkt: jetzt verschweigt sie etwas Wesentliches aus allerlei verdächtigen Thatsachen. Kurz, der Zuschauer muß genau aufpassen und sich Alles merken, jedes Wort, das fällt und das nicht fällt, wenn er sich den Roman, dessen Schlußcapitel das Drama darstellt, richtig und vollständig zusammencombiniren will. Daraus entspringt die erwähnte Schwerverständlichkeit von „Rosmersholm". Rebekka und Rosmer sitzen bei Beginn des Stückes einander gegenüber, wie zwei Schachspieler am entscheidenden Punkte einer langen und verwickelten Partie. Jedes von beiden sinnt und brütet über sich und sein Leben, und nun soll der Zuschauer aus ihren Mittheilungen und aus der gegenwärtigen Stellung der Figuren die Partie construiren, die sie gespielt haben. Ich will Ihnen eine Skizze dieser verwickelten Vorgeschichte geben, die sich in „Rosmersholm" stückweise enthüllt. Sie wird Ihnen beweisen, daß es wirklich ein Ding der Unmöglichkeit ist, eine derartige intime und nur durch commentirende, psychologische Analyse zu verdeutlichende Seelengeschichte in der Form des „Sichenthüllens" darzustellen. Wie diese Enthüllung erfolgt, werde ich nur andeuten. Man wird dies bei der Aufführung von „Rosmersholm", welche das deutsche Volkstheater plant, klar sehen. Dagegen werde ich ausführlicher erzählen, was sich enthüllt, denn das würde bei der Aufführung kaum ganz klar werden.

Rebekka West steht im dreißigsten oder im einunddreißigsten Lebensjahre. Im ersten Act sagt sie dreißig Jahre, im dritten einunddreißig. Welches die Wahrheit ist, bleibt unklar. Es wäre aber wichtig, dies zu wissen,

um sich eine Ansicht zu bilden über ihre Herkunft, sowie über die „Vergangenheit", deren sie sich im letzten Act Rosmer gegenüber schuldig bekennt, ohne Näheres zu verrathen. Sie stammt aus dem Norden, aus Finnmarken. Der Name ihrer Mutter und des Gatten ihrer Mutter, welchen letzteren sie bis zur Unterredung mit dem Rector Kroll im dritten Act für ihren Vater gehalten zu haben scheint, war Gamvik. Ihre Mutter trieb ein Geschäft, welches sie fortwährend mit dem Bezirksarzte zusammenführen mußte. Wir wollen annehmen, daß sie Hebamme war. Freilich läßt diese Annahme unerklärt, wieso dann der Rector das Tadelhafte der Aufführung Rebekka's aus ihrer Herkunft, also durch Vererbung, erklären kann. Hier hat die Phantasie freien Spielraum. Der Bezirksarzt, mit dem ihr Geschäft Rebekka's Mutter fortwährend zusammenführte, hieß Dr. West. Rebekka behauptet, daß sie geboren wurde, ehe Dr. West als Bezirksarzt nach Finnmarken kam. Der Rector glaubt nachweisen zu können, daß Dr. West mindestens neun Monate vor Rebekka's Geburt schon dort war. Darauf erwidert Rebekka, sie habe gelogen, als sie sich für dreißig Jahre alt ausgab, sie sei schon einunddreißig Jahre alt. Einerlei, meint der unerbittliche Rector, Dr. West hat Ein Jahr vor seiner Anstellung einen flüchtigen Besuch in Finnmarken gemacht, was Rebekka leugnet, denn davon habe ihr die Mutter nie etwas erzählt. Gleich nach dem Tode der Mutter Rebekka's nahm Dr. West das junge Mädchen zu sich, adoptirte dasselbe und gab ihr seinen Namen. In welchem Verhältniß stand Rebekka zu ihrem Pflegevater?

Es hat den Anſchein, daß ſie ſeine Geliebte wurde. Denn die Andeutungen des Rectors, ſie ſei möglicher Weiſe die leibliche Tochter Dr. Weſt's geweſen, erfüllen ſie mit einem ſo leidenſchaftlichen Entſetzen, daß kaum eine andere Erklärung übrig bleibt, als daß ſie ſich dann für die Concubine ihres Vaters halten müßte. Eine ganze Reihe von Stellen im Drama ſprechen für dieſe Deutung. Das alſo wäre jene „Vergangenheit", deren ſie Rosmer gegenüber gedenkt. Dr. Weſt lehrte ſie Manches, Alles, was ſie damals von den Dingen dieſes Lebens wußte. Sie folgte ihm, als er ſpäter nach dem Süden in die kleine Stadt in der Nachbarſchaft von Rosmersholm zog. Als er lahm und hinfällig wurde, — wie es ſcheint, litten auch ſeine Geiſteskräfte, — harrte ſie bei ihm aus, obwohl ſie von ihm keine Erbſchaft erwarten konnte und er ſie hart behandelte, ertrug ſeine Launen und pflegte ihn bis zum letzten Augenblick. Eine Kiſte voll freigeiſtiger Bücher war ihr ganzes Erbe. Nun ſtand ſie allein da, die echte Proletarierin, das moderne Kind aus dem Volke. Beim Worte „Proletarier" ſtellt man ſich gemeiniglich eine zerlumpte und verlumpte Perſönlichkeit vor. Mit Unrecht. Rebekka war gewiß ein ganz ſauberes, ordentliches Perſönchen, als ſie der Doctor mitten in der großen Welt, wie ein Fiſchlein im Ocean, an dem Punkt allein mit ihrer Bücherkiſte zurückließ, wo er zufällig aus der Welt verſchwunden war. Das Weſentliche am echten Proletarier iſt, daß man von ihm mit Sicherheit nur das Eine ſagen kann, daß er da iſt, daß er exiſtirt. Der reine Proletarier wäre ein menſchliches Weſen, das ſich in keiner Hinſicht zu legitimiren

vermöchte, das nicht einmal einen Namen hätte. Sein einziger Name wäre „Ich". Wenn Jemand fragte: Wer ist denn das? müßte gar Niemand, auch er selbst nicht, eine Antwort geben können. Ein solcher absoluter Proletarier, ein gänzlich ausweisloses Ich, wäre zu vergleichen irgend einem Punkt im unendlichen Raum, der durch kein Coordinatensystem eine, wenn auch nur relative, nähere Bestimmtheit durch seine Lage zu anderen, als bekannt angenommenen Punkten empfinge. Ich bin Ich, das wäre Alles, was er von sich weiß. Solche Ichs ohne jedes Coordinatensystem kommen selten oder vielleicht niemals vor. Ein Mensch, der sich dem nähert, flößt den Menschen Grauen ein, ist ihnen unheimlich wie ein Spuk, der uns auch nur verräth: da treibt ein Ich sein Wesen, ohne daß wir wüßten, wer da spukt. Je ausgedehnter und complicirter das Coordinatensystem, oft auch Stammbaum genannt, ist, welches ein „Ich" näher bestimmt, desto besser. Den äußersten Gegensatz zum absoluten Proletarier bezeichnet der Ausdruck „von Gottes Gnaden". Die Legitimität ist, so betrachtet, der höchste Grad des Vermögens, sich zu legitimiren. Der Punkt „Ich" empfängt durch Gott als ersten Ahnherrn nicht nur eine relative nähere Bestimmung, sondern absolute Bestimmtheit. Die Ausweisleistung Iphigeniens: Ich bin aus Tantalus Geschlecht, will etwas besagen. Der Proletarier hingegen ist ein Wesen, dessen Stammbaum sich dicht hinter ihm in ein verworrenes Durcheinander ehelicher und außerehelicher Zeugungen und Geburten verliert, von ihm gilt recht eigentlich das „pater semper incertus", er

existirt in der Welt als Zufall, wie ein vom Himmel gefallener Meteorstein, sein Dasein ist im Weltplan nicht vorbedacht, wie das der Sprößlinge von Dynastien, das Wort „Dynastie" im weitesten Sinne verstanden. Als solch' ein proletarisches Ich fühlte sich die verlassene Rebekka, das Kind des Zufalls. Sie hat die Weltanschauung, welche die zufälligen Einflüsse und Eindrücke, denen sie ausgesetzt war, in ihr entwickelt haben, sie wird den Unterhalt finden, die Schicksale erleben, die ihr über den Weg laufen. Es wäre gänzlich unmöglich, auch nur den Umriß ihrer Biographie im Voraus zu entwerfen. Ich bin Ich, das ist ihr Stammbaum. Und die Natur hat sie für den Kampf ums Dasein, der ihrer harrt, trefflich ausgestattet. Sie hat Rebekka bewaffnet mit einem kräftigen Verstande, einem schwertscharfen, stählernen Willen, hat alle sittlichen und religiösen Scrupel, die sie behindern könnten, verkümmern, ihr Gewissen verknorpeln lassen. Ihre unwiderstehlichste Waffe aber ist ihre Schönheit und ihre Liebenswürdigkeit, die sie ohne Coquetterie beherrscht wie ihren kleinen Finger, so daß sie behexen, bezaubern, Seelen unterjochen und Geister verwandeln kann, wie eine Fee, oder wie Circe, welche die Leiber verwandelt. So lugt sie, auf ihrer freigeistigen Bücherkiste, nach Beute aus.

Und ihre Beute ist Johannes Rosmer, der letzte Sprößling der Rosmer's auf Rosmersholm. Die Rosmers sind eine wahrhaftige Dynastie, sie haben ihre Familiensage, ihre angeborenen Familienabzeichen. Die kleinen Kinder in der Familie Rosmer schreien nicht und alle Rosmers lachen nicht; wenn Einer aus dem

Geſchlechte der Rosmers ſterben ſoll, ſo zeigt das geſpenſtige weiße Pferd, das im Dunkel der ſtillen Nacht auf dem Erbgut Rosmersholm umherjagt, den Todesfall an. Wenn ein neuer Rosmer geboren wird, ſo fällt er nicht als unverhoffter Zufall in die Welt, er iſt in abstracto ſchon vorhanden, ehe er thatſächlich da iſt. Wie Wiege und Kinderwäſche den neugeborenen Rosmer erwarten, ſo liegt ſchon das Vermögen bereit, das er beſitzen, die Weltanſchauung, die er haben, der Charakter, den er bethätigen, die Schickſale, die er erleben wird. Das Weſentliche ſeiner Biographie könnte im Voraus geſchrieben werden. Die Lebensanſchauung der Rosmers, die nicht lachen, iſt eine ſchwere, ernſte, ſtrenge. Das Gewiſſen, bei dem Proletarierkind Rebekka von hörnerner Unempfindlichkeit, iſt bei ihnen empfindlich wie ihr Augapfel. Jedes Stäubchen daran thut ihnen unerträglich weh. „Mein Stamm ſind jene Aſra's, welche ſterben, wenn ſie — ſchuldig werden", könnte der Wahlſpruch des Geſchlechtes lauten. Nicht nur grobe Schuld, der leiſeſte Verdacht, den ſie gegen ſich hegen, macht die Rosmers lebensunfähig, zerſetzt ſie, tödtet ſie. Das reine, volle Gefühl der Schuldloſigkeit, das Gefühl, gut zu ſein, iſt die Wurzel ihres Glückes, die Quelle ihrer Kraft. Die Rosmers ſind geborene Conſervative, der alte Kirchenglaube, die alte ſtaatliche und geſellſchaftliche Ordnung iſt ihnen ſelbſtverſtändlich. Und wie ein Licht auf einem Berge, ſo leuchtet die Lebensanſchauung der Rosmers weithin über das Land und verbreitet ſich im umwohnenden Volke. Weil die Herrenkinder nicht weinen und lachen, weinen und lachen die Bauernkinder

umher auch nicht, und ebenso glauben die kleinen Leute, was die Rosmers ihnen vorglauben. Johannes, das jüngste Exemplar der Gattung „Rosmer" und das proletarische Ich „Rebekka" kommen zusammen, wirken aufeinander, verwandeln einander und vernichten einander. Das ist der Inhalt des Schauspiels „Rosmersholm" oder vielmehr des Romans, dessen Mündung das Schauspiel ist.

Was will Rebekka? Leben und herrschen, sich durchsetzen. Sie ist ein Freigeist, wie jeder Ich-Punkt ohne Coordinatensystem. Dr. West und auch seine Bücherkiste hat sie zum freigewordenen Weibe gemacht. Sie sieht die Welt bewegt und zerrissen durch den Kampf zwischen der alten Weltanschaung und der neuen, jungen, ihrer Weltanschauung. Sie will herrschen, also muß diese siegen, durch sie siegen. Wie fängt sie das an? Sie macht es etwa so, wie die spanischen Abenteuerer, welche die Azteken unterjochten. Man fängt den König, das Weisel des Schwarmes, ein, dem die anderen gehorchen, und regiert durch ihn. Von Altersher haben die Rosmer's ihre Lebensanschauung dem Volke, dessen Weisel sie waren, vorgeglaubt. Rebekka bemächtigte sich also Johannes Rosmer's, um ihn in einen Freigeist umzuzaubern. Keck entschlossen verschafft sie sich Einlaß auf Rosmersholm. Den Rector Kroll, den Jugendfreund und Schwager Rosmer's, weiß das gefährliche Weib, so altväterisch conservativ er ist, im Handumdrehen zu behexen, so daß er sie selbst als Wirthschafterin in das Haus seines Schwagers und seiner Schwester Beate, der Gattin Rosmer's, bringt. Dort ist sie im Nu unentbehrlich. Beate ist leidend, geistig herabgestimmt. Die

Ehe der armen Beate iſt eine traurige. Sie liebt ihren Mann mit überſpannter, faſt abſtoßender Inbrunſt, ohne ihn beglücken zu können, ohne ihm Kinder zu ſchenken. Ohne es recht zu wiſſen, ſiecht er hin in der Finſterniß dieſer Ehe. Er iſt ein tief denkender, edler, ernſter Geiſt, ein weiches, inniges Gemüth, und fühlt ſich einſam und unverſtanden. Dabei iſt er durch Menſchen mit ſtarkem Willen leicht beſtimmbar. Die Härte und Feſtigkeit des Familiencharacters zeigt in ihm die erſten Spuren des Aufthauens. Für ihn iſt der Eintritt Rebekka's wie ein Strahl der Frühlingsſonne nach langer nebliger Dämmerung. Ihm iſt ſogleich, als wäre Rebekka ſchon lange ſeine Freundin. Dieß Gefühl zu erzeugen, verſtehen ja alle menſchenkundigen Nixen. Und Rebekka iſt ein Weib, das auch Weiber bezaubert. Die nervenkranke Beate empfindet unter dem Einfluß dieſes geſunden weiblichen Willens ſogleich lebhafte Zuneigung zu ihr, die bald umſchlägt in Abgötterei, in Anbetung ihrer Pflegerin und — Gebieterin. Es artete ſchließlich aus in eine verzweifelte Verliebtheit, wie Rector Kroll es ſpäter nennt. Beate wird die geiſtige Sclavin Rebekka's. Damals war dieſe die „Stärkſte auf Rosmersholm", ſtärker als Beate und Rosmer zuſammengenommen. Vor Allem gilt es, Rosmer von der alten angeerbten Geſinnung zu befreien, die ſeine Kraft bindet. Rebekka beginnt auf ihn zu wirken, ihm ihre Freigeiſterei zu ſuggeriren. Sein Verhältniß zu Rebekka war, wie er ſpäter ſagt, von Anfang an eine geiſtige Ehe, in welcher er das Weib war.

Aber Eines hat die fein berechnende Rebekka doch nicht vorhergeſehen: daß ſie auf Rosmer nicht wird

wirken können, ohne seine Gegenwirkung zu erleiden, daß sie, ihn verwandelnd, selbst wird verwandelt werden. Johannes Rosmer ist, gleich Rebekka, so sehr ihn andere Menschen beeinfluſſen können, doch eine mächtige Persönlichkeit, die stark auf andere Menschen wirkt. Rebekka bekommt das zu fühlen. Während sie seinen Geist befreit, entzündet sein edles, vornehmes Wesen vorerst ihre Sinne, ein wildes brünstiges Verlangen nach ihm befällt sie. Sie möchte mit ihm leben, wie sie mit Dr. West gelebt hat.

„Es kam über mich wie ein Sturm auf dem Meer ... Es packt einen — und trägt einen mit sich fort, — so weit es will. Kein Widerstand möglich." Dieser Orkan kostet Beate das Leben. Denn nun setzt Rebekka all' ihre Kunst und Kraft daran, Beate wegzuschaffen, sie zu bestimmen, sich selbst wegzuschaffen, um Rosmer zu besitzen, frei von jedem Vorurtheil, frei von seiner kümmerlichen Ehe. Sie kennt die ihr unterthänige Seele Beatens, die sich, vielleicht mit geheimer Wollust, als Rebekka's macht- und rechtloses Eigenthum fühlt, so genau, wie ein Virtuose sein Instrument, und erzeugt in ihr Schritt für Schritt die Motive, die sie Schritt für Schritt zum Selbstmord treiben. — Wie ihr dabei zu Muth war, schildert sie selbst in ihrer ersten großen Beichte: „Ich wollte Beate weghaben! Auf eine oder die andere Weise. Aber ich glaubte trotzdem nicht, daß es jemals dahin kommen würde. Bei jedem Schritt, denn ich vorwärts wagte, war es, als schrie etwas in mir: Jetzt nicht weiter! Keinen Schritt weiter! — Und dann konnte ich es doch nicht unterlaſſen. Ich mußte

noch um eine Linie weiter. Nur noch eine — Und dann noch eine — und immer noch eine — Und dann geſchah es. — Auf dieſe Weiſe pflegt dergleichen zu geſchehen.“ Zuerſt bereitet ſie Beate vor, Rosmer Alles zuzutrauen, indem ſie ihr mittheilt, Rosmer ſtehe im Begriffe, ſich von all' den alten Vorurtheilen loszumachen, woran er damals noch gar nicht dachte. Dann ſpielt ſie Beate moderne Bücher über die Ehe in die Hände, aus denen ſich die gemüthskranke Frau den Wahn herausliest, daß ſie, die kinderloſe Gattin, kein Recht habe, hier zu ſein, daß die Pflicht gegen ihren Gatten ihr gebiete, den Platz zu räumen. Und ſie beſtärkt ſie in dieſer Einbildung. Dann fleht ſie Beate an, ſie von Rosmersholm fortreiſen zu laſſen, ſie gibt ihr zu verſtehen, daß, wenn ſie noch länger bliebe, — etwas geſchehen könne. Und endlich beichtet ſie Beate, es ſei nicht nur wünſchenswerth, ſondern nothwendig, für ſie ſelbſt und Rosmer nothwendig, daß ſie, Rebekka, ſo ſchnell wie möglich an einen anderen Ort reiſe. An Allem war natürlich kein wahres Wort, und Rosmer hatte davon nicht die leiſeſte Ahnung. Er hält ſeine Frau für wahnſinnig, ſo gut wie ihr Bruder, Rector Kroll. Beate entſchließt ſich nach dieſer Eröffnung Rebekka's, die ja, wie ſie wähnt, das Recht, Rosmer's Gattin zu ſein, unter dem Herzen trägt, zu ſcheiden. Sie beſucht ihren Bruder in der Stadt. Beim Fortgehen ſagt ſie: „Jetzt können ſie bald das weiße Pferd auf Rosmersholm erwarten.“ Das war an einem Donnerſtag-Nachmittag. Am Sonnabend ſtürzt ſie ſich vom Steg in das Wehr des Mühlbaches, der am Herrenhauſe von Rosmersholm vorüberfließt.

Und nun? Nun vollendet ſich die große Umwandlung in Johannes Rosmer. Der alte, welke Glaube fällt von ihm ab, der junge grünt und blüht aus ihm hervor. Es kommt über ſeinen Geiſt wie ein zweiter Frühling. Ein ſanftes, treues Angedenken an die Geſchiedene lebt in ſeinem Herzen, er fühlt ſich reif und frei, ſchuldlos und glücklich. Und das Edle und Weiſe, das Reine und Gute in ſeinem Rosmer'ſchen Weſen, das aus ſeinen Augen blickt, aus ſeinen Reden ſpricht, nun entzündet es nicht mehr die verwilderte Sinnlichkeit der von ihrem Pflegevater corrumpirten Rebekka, es ſtrahlt in ihr Herz, erhellt ihren Geiſt, küßt ihre Seele; ſein in jedem Sinne adeliges Weſen adelt das Kind des Pöbels, ihr Gewiſſen wird feinfühlig und zart wie das ſeinige. Das Glück der Schuldloſigkeit geht der Schuldigen auf. In herrlichen Dichterworten ſchildert ſie ſelbſt in ihrer letzten Beichte die Wandlung, die mit ihr vorgegangen iſt. „Als ich dann mit Dir hier zuſammenlebte, in Ruhe, in Einſamkeit, als Du mir alle deine Gedanken ohne Rückhalt gabſt, jede Stimmung, ſo fein und weich, wie Du ſie fühlteſt, da kam die große Umwandlung. Nach und nach, verſtehſt Du. Faſt unmerklich, — aber ſo überwältigend zum Schluß. Bis auf den Grund meiner Seele. — All' das andere, — das garſtige, ſinnestrunkene Verlangen, es wich ſo weit, ſo weit von mir. All' dieſe wilden Mächte ſetzten ſich ſtill zur Ruhe. Es kam wie Seelenfrieden über mich — eine Stille, wie auf einem Vogelberg da oben bei uns unter der Mitternachtsſonne". Und dann kam nur noch Eines: die Liebe. „Die große, entſagende Liebe, die

ſich mit dem Zuſammenleben begnügt, ſo, wie es zwiſchen uns beiden geweſen iſt.“ Sie hat ſeinen Geiſt erlöſt, er hat ihr Herz geadelt.

Und an dieſem Punkt, drei Tage vor dem Ende Rosmer's und Rebekka's, beginnt Ibſen's Drama „Rosmersholm“. In dieſer langen Vorgeſchichte liegt Werth und Gehalt der ganzen Dichtung. Es thut einem nun weh, zu ſehen, wie dieſes ſchöne, wahre Seelengemälde, das in Form eines Romans klar und einheitlich vor uns ausgebreitet ſein könnte, durch die dem Stoffe widernatürliche Form des analytiſchen Drama's zerſtückelt wird, ſo daß wir es als Zuſchauer wie aus Moſaikſteinchen zuſammenfügen müſſen, wobei uns doch immer einzelne Steinchen übrig bleiben, ſo daß wir nie das Gefühl gewinnen, das vollſtändige, das vom Dichter geſchaute Gemälde zu haben. Das iſt das äſthetiſche Grundgebrechen des Drama's, die dritte große Urſache jener Schwerverſtändlichkeit, deren ich gedacht habe. Sie erlaſſen es mir wohl, den künſtlichen Mechanismus in ſeine Beſtandtheile zu zerlegen, durch welchen Ibſen einen derartigen Stoff, der mehrere Bände füllen könnte, in einem Drama von kaum hundert Seiten ſich enthüllen oder aufkommen läßt. Der Abfall Rosmer's von der conſervativen Partei und ſein Uebertritt zur freiſinnigen Richtung, für die er thätig einzutreten gedenkt, bildet den äußeren Anlaß, daß dieſe Vorgeſchichte an den Tag kommt, den Hauptperſonen des Drama's bekannt und klar wird. Der fanatiſche Rector muß einen Theil der Vergangenheit ausgraben und aus Rosmer und Rebekka herausinquiriren, einen andern muß Rosmer

ergrübeln, erſchließen, errathen, einen anderen muß Rebekka beichten, die alte Hausmagd Frau Helſeth und der Redacteur des „Leuchtfeuer", Peter Mortensgord, ſteuern auch einige Thatſachen bei, die Licht und Zuſammenhang in die Sache bringen, und am allermeiſten muß der Zuſchauer erſchließen, ergrübeln, errathen und combiniren. Und dabei handelt es ſich faſt durchwegs um pſychiſche Seltenheiten und Intimitäten, nicht um ſo handgreifliche Thatſachen wie in „Oedipus" und ſelbſt in Ibſen's „Geſpenſtern."

Der Ausgang iſt bald erzählt. Alles kommt an's Sonnenlicht. In der letzten Scene des letzten Actes — erſt in der letzten! — weiß Johannes Rosmer Alles. Dieſe fürchterliche Enthüllung zerſtört das fremdartig ſchöne Verhältniß zwiſchen dieſen beiden geklärten und geläuterten Seelen und macht beide lebensunfähig. Durch den heimlichen, raffinirten pſychiſchen Giftmord, den Rebekka an Beate verübte, hat ſie die beiden Wurzeln, die ihrem Geliebten Glück und Kraft zuführten, „beleidigt", wie die Gärtner ſagen, ſo daß er nun als ein echter Rosmer abſterben muß: ſie hat ihm das Bewußtſein der Schuldloſigkeit getrübt und ſie hat ihm das gläubige Vertrauen zu ihr, zu Rebekka, genommen. Mag ſie auch alle Schuld auf ſich nehmen, und das mörderiſche Lügengewebe, mit dem ſie Beate umſpann, mit rückhaltloſer Wahrhaftigkeit vor ihm enthüllen, — er bleibt ſich verdächtig, ſie bleibt ihm verdächtig. Er kommt darüber nicht weg, ſo wie er nie über den Steg zu gehen vermochte, von dem die arme Beate in den Mühlbach ſprang. — Auch Rebekka iſt gebrochen. Halb iſt

ſie es ſchon bei Beginn des Drama's. Rosmersholm hat ſie entkräftet, wie ſie ſagt. „Hier wurde mein muthiger Wille gelähmt. Ganz vernichtet! Die Zeit iſt vorbei, wo ich den Muth hatte, zu wagen, was geſchehen ſollte. Ich habe die Fähigkeit zum Handeln verloren." Das kam durch das Zuſammenleben mit Rosmer. Wie die nordiſche Brunhild ihre körperliche Rieſenkraft verliert durch die Liebe, ſo verliert das heidniſche Proletarierkind aus Finnmarken ihre unbeſiegbare, vor nichts erſchreckende Energie durch die reine Liebe zu Johannes Rosmer. Die edle Rosmer'ſche Lebensanſchauung, im letzten Sproſſen des Geſchlechtes ganz geläutert und geheiligt, überſtrömt ſie wie geweihtes Taufwaſſer und treibt ihr die wilde, heidniſche Willensſtärke aus. Sie ſteht am Ziele, um deſſentwillen ſie gefrevelt hat, aber ſie vermag nicht zuzugreifen. Sie iſt nicht mehr der Raubvogel, der ſie war, als ſie, auf ihrer Bücherkiſte ſitzend, nach einer Beute äugte, ſie hat nun das Rosmer'ſche Stammgefühl im Buſen, daß ohne Schuldloſigkeit kein Glück und kein Leben denkbar iſt. Und auch ihre Vergangenheit mit Dr. Weſt, der, wie ſie nun ahnt, ihr leiblicher Vater war, ſieht ſie nun anders an. Sie fühlt ſich durch ſie von jedem Glück an Rosmer's Seite ausgeſchloſſen. Zweimal weiſt ſie ſeine Hand zurück. „Deine Vergangenheit iſt todt, Rebekka," ſagt Rosmer zu ihr. „Sie hat keine Macht mehr über Dich — keinen Zuſammenhang mehr mit Dir — ſo, wie Du jetzt biſt." „O, mein theurer Freund, das ſind wohl nur Redensarten", antwortet ſie.

Sie hat Rosmer am Geiſte verwandelt, Rosmer hat ſie im Herzen verwandelt. Beide ſind durch die

Umwandlung, welche sie erlitten haben, lebensunfähig geworden. Er durch die Schuld, ohne die es nicht abging, sie dadurch, daß ihr, der Schuldigen, der unendliche Werth der Schuldlosigkeit aufgegangen ist. Diese Formel scheint mir den Kern der Dichtung zu enthalten. Sie läßt uns auch die tiefere Bedeutsamkeit dieser bizarren Einzelepisode in dem großen Kampfe zwischen der alten und der neuen Weltanschauung ahnen, welche „Rosmersholm" darstellt. Das Wesentliche des complicirten und ungewöhnlichen Vorganges, der sich zwischen Rosmer und Rebekka zuträgt, ereignet sich alle Tage und aller Orten in einfacher und gewöhnlicher Form. Wie oft sehen wir, daß ein adeliger Mensch, welcher ein von Ahnen ererbtes Lebensgefühl, eine geschichtlich gewordene Weltanschauung in seiner Persönlichkeit verkörpert, durch den Aufklärungsproceß und was mit ihm zusammenhängt, nicht gekräftigt, sondern innerlich vernichtet wird. Und oft erlebt man es, daß die rücksichtslose Lebenskraft und Energie eines voraussetzungslosen proletarischen Ich gelähmt und gebrochen wird, wenn dieses Ich, reif geworden, den ewigen Werth von Ideen und Gesetzen, die es für todten Wust einer überlebten Vergangenheit gehalten hatte, fühlen und erkennen lernt. Hinter manchem „Verrath" der Sache der Freiheit verbirgt sich jenes Erlahmen, jenes innerliche Erlebniß, das Rebekka mit den Worten beschreibt: „Mein Wille ist unter ein Gesetz gezwungen worden, das nicht für mich galt".

Wie nun die innerliche Vernichtung der beiden unselig gewordenen Menschen die äußerliche Vernichtung

gebiert, das ſtellt Ibſen dar in der letzten Scene des Stückes. Ibſen's dramatiſche Dichterkraft, nun endlich, nach Abſchluß einer überlangen, faſt das ganze Drama erfüllenden Expoſition, von dem widernatürlichen Zwange entbunden, Abweſendes und Vergangenes in dramatiſcher Form erzählen zu müſſen, rauſcht in dieſer Schlußſcene mit kräftigem Schuſſe himmelhoch empor. Wie wird und wächſt der Entſchluß, gemeinſam den Weg zu gehen, den Beate ging, vor unſeren Augen, wir hören ihn wachſen. Dieſe beiden troſtlos Liebenden, zwiſchen ihnen das bloße Schwert der Schuld, wie ſchmiegen ſich ihre nackten Seelen aneinander und ineinander, Eines denkt die Gedanken des Anderen, fühlt ſeine innerſte Noth, will ſein Wollen. Wie helf' ich Dir? fragt die weibliche Seele; gib mir den Glauben an Dich wieder antwortet die männliche; wenn Du für mich freiwillig und freudig wie Beate ſterben kannſt, ſo glaub' ich an Dich und an mich, an mein Vermögen, Seelen zu adeln, an des Menſchen Fähigkeit, ſich adeln zu laſſen. Und Rebekka will. „Ich würde in Zukunft nur wie ein Meerkobold ſein, der das Schiff hemmte, auf dem Du vorwärts ſegeln ſollſt. Ich muß über Bord." Wie er ſie entſchloſſen ſieht, faßt es auch ihn, ſie zieht ihn nach. In ihrem Flüſtern klingt es wie Wellenmurmeln, wie Locken und Schmeicheln des Todes, in den ſie dann umſchlungen, freudig, verſchmelzend, Eines geworden, vom Mühlenſteg herab hinſinken wie in's Brautbett. Wenn das, was in dieſer Scene vorgeht, überhaupt geſpielt werden kann, ſo innig, wie es gedichtet iſt, dann iſt es eine Offenbarung.

Ich habe nichts mehr beizufügen. Meine technischen und ästhetischen Bedenken gegen „Rosmersholm" habe ich dargelegt und begründet; was ich für den Sinn des Werkes halte, habe ich gesagt. Damit ist die Aufgabe gelöst, die ich mir gestellt habe: eines der wunderſamſten und räthſelhafteſten Traumgeſichte eines modernen Propheten nach meinem beſten Wiſſen zu deuten.

„Florian Geyer"

von Gerhart Hauptmann.

Grillparzer, dem der Dichter des „Hannele" vor einiger Zeit die bekannte de- und wehmüthige Huldigung darbrachte, hat eigentlich Gerhart Hauptmann's „Florian Geyer" im Voraus abgethan mit den Verſen:

„Das Stück iſt Geſchichte ganz und gar,
Nur — etwas ennuyanter."

Da aber in Hauptmann eine unleugbare kräftige und eigenthümliche Begabung ehrlich nach dichteriſchem Ausdrucke ringt, ſcheint uns der Mißerfolg ſeines neueſten Werkes doch einer Unterſuchung der Urſachen desſelben werth zu ſein. Dieſe laſſen ſich kurz bezeichnen durch die Formel: Unzulänglichkeit der Kunſtweiſe, die ſich Gerhart Hauptmann bisher angeeignet hat und mit Sicherheit beherrſcht, gegenüber dem ungeheueren Stoff, welchen er diesmal zu geſtalten unternahm. Die realiſtiſche Kunſtweiſe empfindet genaue Naturtreue als ihre heiligſte Pflicht. Dieſe Pflicht iſt bei erfundenen Stoffen für den Dichter keine hemmende Feſſel. Er hat ihr voll genügt, wenn er zum Beiſpiel das Sterben eines kranken Kindes ſo ſchildert, wie ſich nach ſeiner Meinung derlei in Wirklichkeit zutragen würde. Die

Einzelheiten, durch welche er dem Vorgang Leben gibt, ſchöpft er aus Lebenskenntniß und Phantaſie, ohne an „Quellen“ gebunden zu ſein. Anders bei geſchichtlichen Ereigniſſen, die ſich in Wirklichkeit zugetragen haben, deren Vorſtellung der Dichter aus Geſchichtsquellen aufbaut. Da verſchärft ſich die Verpflichtung auf Naturtreue gar leicht zur Verpflichtung auf Wirklichkeitstreue. Der Dichter, der eine ſolche Begebenheit ſchildert, thut nicht genug, wenn er ſie ſo ſchildert, wie ſie ſich zugetragen haben könnte, er meint ſie ſchildern zu müſſen, wie ſie ſich in Wirklichkeit zugetragen hat. So wächſt in ihm das Gefühl der Verbindlichkeit zur Quellentreue. Und dieſes iſt ein ſchweres Hemmniß der ſchöpferiſchen Geiſtesthätigkeit. Der in ſolche Vorurtheile verſtrickte Poet ſcheut ſich, in ſeiner Darſtellung über Dasjenige hinauszugehen, was man von der geſchichtlichen Begebenheit und den an ihr betheiligten Menſchen weiß und wiſſen kann, und wenn er es ja wagt, ſo thut er es unſicher, zaghaft, vermuthungsweiſe. Die echte Poeſie aber vermuthet nicht, ſie weiß, ſie weiß Alles, auch dasjenige, was gar Niemand wiſſen kann. Die Muſe war bei Allem dabei, wovon zu ſingen ſie dem Dichter eingibt, und inſpirirt ihn mit ihrer Allwiſſenheit. Dem blinden Sänger am Hofe der Phäaken, der von den Kämpfen der Achäer vor Ilion ſingt, beſtätigt Odyſſeus, der dabei war, die buchſtäbliche Treue ſeiner Erzählung. Dieſes uralte Dichterrecht, dieſe „Fiction“ der Allwiſſenheit, gibt der poetiſche Rationalismus auf, der ſich von Berlin aus wie austrocknender Wüſtenwind über den deutſchen Geiſt verbreitet. Seine ſuperkluge Dummheit

findet den Poeten, der von absolut Unwißbarem berichten will, so lächerlich, wie den bekannten Mann, der den Traum erzählte, den sein Großvater in seinem letzten Schlaf hatte, aus dem er nicht mehr aufwachte. In „Florian Geyer" sind wunderliche Spuren solcher rationalistischen Einschüchterung. Den Helden, Florian Geyer, lernen wir eigentlich gar nicht recht kennen. Sein Menschliches, sein Inneres bleibt uns fern und fremd. Wir sehen ihn, wir hören ihn reden, ohne jemals wirklich in ihn hineinzublicken. Wie er in die Bauernbewegung gerieth, welche politischen und persönlichen Zwecke er verfolgen mag, welcher Mittel er sich bedient, darüber mögen wir Vermuthungen anstellen, eingeweiht werden wir nicht. Die stillschweigende Verabredung, die nach Goethe's Wort unter den Shakespeare'schen Menschen besteht, den Zuschauer über nichts im Dunkel zu lassen, ist bei Hauptmann beinahe in ihr Gegentheil gewendet. Nur was wir erschließen und errathen mögen, erfahren wir, nicht mehr. Wir sind nicht in's Vertrauen gezogen. Wir stehen zu Florian Geyer so wie zu den geschichtlichen Persönlichkeiten unserer eigenen Zeit, die wir, wenn wir nicht zu ihren Intimen gehören, auch nur von außen, von Weitem kennen. Dadurch ist zwischen dem Publikum und den Menschen des Stückes ein Abgrund von Fremdheit aufgerissen, der den Mißerfolg mitverschuldet hat. Florian Geyer interessirt uns höchstens so weit, daß wir, nachdem wir das Stück gesehen, nun auch etwas über ihn erfahren möchten. Gerade das Drama aber, das der Realität des Lebens am nächsten bringt, kann jener

Fiction von Allwissenheit, auf welche Hauptmann verzichtet, am wenigsten entbehren. Der rein objectiven, streng wissenschaftlichen Geschichtserzählung steht diese weise, kühle Einschränkung auf das Wißbare und Beweisbare besser zu Gesicht. Die Vornehmheit Ranke's beruht zum Theil auf diesem tactvollen, unzudringlichen Sichenthalten, die verborgenen persönlichen Triebkräfte und Beweggründe der geschichtlichen Actionen aufzudecken und zu betasten. Das Innerliche, Seelische, erscheint bei Ranke wie punktirt, gleich der gedachten Hilfslinie des Geometers. Ein Drama aber von solcher Kühle und Zurückhaltung im Charakterisiren und Motiviren ist unleidlich, ist tödlich langweilig. Das Drama schreit nach Augenschein, nach Bestimmtheit, Eindeutigkeit, Gewißheit. Hauptmann's Florian Geyer aber darf selbst nicht recht wissen, ob er Beziehungen zum französischen König hat, weil — die Geschichtsforschung und der aus ihr schöpfende Dichter es nicht weiß.

Doch das sind feine, dem realistischen Vorurtheil entspringende Fehler, über welche sich schließlich streiten läßt, ob sie nicht, wenn sie auch die drastische Bühnenwirksamkeit des Werkes dämpfen, geistige Reize desselben sind. Jedenfalls gehört Talent dazu, um sie zu begehen. An vielen Anzeichen spürt man, daß Hauptmann, während er den „Florian Geyer" schrieb, eine höchst deutliche, farbige und lebendige innere Schau des Bauernkrieges und seiner Helden andauernd vor der Seele hatte. Er sah ihn, wie durch ein zweites Gesicht, er redete die Sprache seiner Menschen, wie einer von ihnen, und schrieb auf, was er sah und hörte, wie ein Augenzeuge.

Als er das Protokoll dieſes inneren Zuſchauens und Zuhorchens abſchloß, mag ihn das Gefühl verſucht haben, nun ſei ein Meiſterwerk vollendet. Das iſt „Florian Geyer" ganz und gar nicht. Doch nicht Talentſchwäche iſt die Urſache, ſondern etwas Anderes. Mit der nämlichen Sicherheit, mit welcher uns „Florian Geyer" ſagt, daß ein Menſch mit lebendiger Phantaſie ihn gemacht hat, ein Menſch, dem ein warmes Mitgefühl für mannigfaltige menſchliche Zuſtände eigen iſt, dem für vielerlei innere Bewegung ein ſchlichter, wahrer und eigenthümlich ergreifender Ausdruck in Rede und Schweigen gegeben iſt und gelingt, mit der nämlichen Sicherheit verräth er uns, daß dieſer Menſch tief in Grund-Irrthümern über das Weſen der dramatiſchen Kunſt befangen iſt, welche es ihm vorläufig unmöglich machen, einen Stoff, wie den diesmal gewählten, künſtleriſch zu geſtalten.

Gerhart Hauptmann kommt vom Realismus her. Im realiſtiſch geſtimmten Dichter wirkt die geſtaltende Phantaſie dem Stoff gegenüber vornehmlich nach innen. Sie nimmt das Stück Wirklichkeit, dem künſtleriſche Bearbeitung angedeihen ſoll, als gegeben hin, wie die Natur es vor ſie hinlegt, und belebt es darſtellend mit einer Fülle fein beobachteter, zart erfundener und empfundener Details. Dem Auge und Gemüth des Realiſten, feſt und theilnehmend auf dem Gegenſtand ruhend, der das Blickfeld ganz ausfüllt, quillt in ihm, der für den oberflächlichen Betrachter ein einfaches, einfärbiges Ding iſt, eine blühende, formenreiche Unendlichkeit von Nuancen, zarten Geſtaltungen und Unter-

ſchieden auf. In der Mooshülle des Aeſtchens eines Waldbaumes entdeckt er mit Entzücken einen ganzen Wald im Kleinen. Der Raum wird ihm zu knapp, wenn er den unerſchöpflichen Inhalt ſeines Schauens künſtleriſch wiedergeben ſoll. Daher die Vorliebe der Realiſten für ſogenannte kleine Stoffe, die erſt durch die Detaillirung Umfang und Inhalt bekommen. „Hannele“ zum Beiſpiel. Der Fiebertod eines gemarterten Kindes, zur Tragödie erweitert und vertieft. Dieſe Stoffe, an welchen ſich die realiſtiſche Kunſtweiſe erſchöpfend auslaſſen kann, ſind kleiner, höchſtens ebenſo groß als die Spanne Zeit und Raum, welche die Bühne dem Dichter gewährt, um ſie mit ſeinen Bildern zu füllen. Die ſo entſtehenden Schöpfungen ſind gewiſſermaßen ausführlicher als die Wirklichkeit, die ſie darſtellen wollen. Einem Geiſt, der einmal auf dieſe Kunſtweiſe und die entſprechende Naturanſchauung eingeſtellt iſt, kann es begegnen, daß er ſie auf Stoffe und Aufgaben anwendet, zu welchen ſie in gar keinem Verhältniß ſteht. Das iſt Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer“ geſchehen. Mit jenem Kunſtverfahren, mittels deſſen ein Körnchen Stoff zu einem den Abend füllenden Drama geſchwellt und getrieben wird, kann man nicht eine räumlich und zeitlich ungeheuere, zahlloſe Menſchen und Begebenheiten umfaſſende, tauſendfältig bedeutſame, in ſich verwickelte Stoffmaſſe zur Form eines Drama's verjüngen und zuſammendrängen. Eine ſolche Stoffmaſſe iſt der Bauernkrieg. Das Geheimniß, durch welches das Wunder gewirkt wird, daß der Zuſchauer eine viel gewaltigere und reichere Lebensfülle durchlebt zu haben

wähnt, als drei Stunden faſſen, als der Bühnenrahmen umſpannen kann, heißt Compoſition. Wer kennt nicht die Geſchichte von dem Propheten, den ein Cherub durch alle Welten und Himmel trug, ſo daß er meinte, Aeonen zu durchleben? Doch als der Cherub ihn wieder auf ſein Lager ſetzte, war das Waſſergefäß noch nicht ausgefloſſen, das er beim Wegfliegen umgeſtoßen hatte. Etwas von dieſer Wundermacht beſitzt der dramatiſche Dichter, der genial zu componiren verſteht. Im Componiren großen Stils aber iſt Gerhart Hauptmann vorläufig nicht viel mehr als ein Stümper.

Schon daß Hauptmann ſich von dem Bauernkrieg verführen ließ, wie ſo Viele vor ihm, verräth ſeine Anfängerſchaft und Ahnungsloſigkeit. Alle maſſenhaften Volksbewegungen verhalten ſich ſpröde gegen die dramatiſche Darſtellungsform. Sie laſſen ſich nur mit raffinirter Kunſt auf eine Reihe von Scenen bringen, denen die Bühne natürlich iſt, die auf der Bühne wirken. Dramatiſch iſt meiſtens nur der erſte Ausbruch einer Volksempörung und allenfalls ihr Ausgang, der Untergang ihrer Anführer. Was dazwiſchen liegt, das wirre Nach- und Durcheinander von Märſchen, Schlachten, Siegen, Niederlagen, Plünderungen, Parteiungen, Verhandlungen und Tumulten, das Alles läßt ſich höchſt farbig und ergreifend erzählen und ſchildern, ſo daß von der Erzählung tragiſche Schauer ausgehen, der Dramatiker aber kann wenig damit anfangen. Daher meiden erfahrene Poeten ſolche Stoffe, und wenn ſie an ihnen ihre Meiſterſchaft bewähren wollen, wie Schiller im „Wilhelm Tell“ oder Kleiſt in der „Hermanns-

ſchlacht", ſchieben ſie die hiſtoriſche Hauptſache hinaus und zurück und gewinnen das eigentliche Drama den menſchlichen Vorgängen ab, die der Volksbewegung vorhergehen oder ſie begleiten. Mit anderen Worten: ſie wiſſen, daß auch ein geſchichtliches Drama ohne den Vordergrund einer dramatiſchen Fabel nicht möglich iſt. Gerhart Hauptmann aber wähnte einer ſolchen entrathen zu können. Verſuche einmal Jemand, die Fabel von Florian Geyer zu erzählen! Im günſtigſten Falle wird er die Geſchichte des Bauernkrieges in Franken zum Vorſchein bringen, ſo weit er dieſelbe aus der Verwirrung und Unklarheit, welche die unruhige, pſeudodramatiſche Darſtellungsweiſe nothwendig erzeugt, herausentziffern kann. An Stelle der dramatiſchen Fabel ſetzt Hauptmann eine Reihe aufgeregter Geſpräche zahlreicher Perſonen, deren Inhalt die Vorgänge des Bauernkrieges bilden. Er läßt zwar dieſe Geſpräche, deren leidenſchaftlicher Ton den Mangel dramatiſchen Lebens nicht verdeckt, ſich an einer gegebenen Situation anſpinnen, an einer Frage, die entſchieden werden ſoll, z. B. ob und unter welchen Bedingungen der belagerten Beſatzung im Würzburger Schloß freier Abzug zu gewähren ſei, wer Anführer der Bauernhaufen werden ſolle. Hauptgegenſtand des Intereſſe's ſind aber nicht ſo ſehr dieſe Anläſſe, als vielmehr die Gegenſtände, von welchen wir mittels der Geſpräche erfahren. „Florian Geyer" iſt eine Geſchichte des Bauernkrieges in Franken, dargeſtellt in Dialogen Geyer's und vieler anderer an den Ereigniſſen nahe betheiligter Perſonen, geführt anläßlich einiger wichtiger Wendepunkte, welche die Perſonen

der Dialoge lebhaft intereſſiren und aufregen, geſtört durch einige wirkliche Vorfälle des Bauernkrieges, die als dramatiſche Epiſoden der dialogiſchen Geſchichtsdarſtellung eingeflochten ſind, deren Monotonie überdies zeitweilig durch kleine dramatiſche Charakter-Miniaturen unterbrochen wird. Durch Sprache und zahlloſe Einzelzüge hat Hauptmann über dieſe Dialoge auch noch Farbe, Duft und Stimmung der erſten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts gebreitet, ſo daß vielleicht der Wahn, ein hiſtoriſches Drama geſchrieben zu haben, für ihn unüberwindbar geworden iſt. Im Weſen aber iſt „Florian Geyer" ſo wenig ein Drama, wie ein platoniſcher Dialog dies iſt. Es wäre zu wünſchen, daß Hauptmann den Grund-Irrthum über die Natur der dramatiſchen Kunſt und Form, welchem ſein jüngſtes Werk entſprungen iſt, mit jener erbarmungsloſen Klarheit, wie ſie Otto Ludwig eigen war, durchſchaute. Da er einige Eigenſchaften, welche zum dramatiſchen Dichter gehören, obſchon ſie ihn noch nicht ausmachen, zweifellos beſitzt, könnte ſolche Selbſterkenntniß für ſeine fernere Entwicklung überraſchende Folgen haben.

Ueber den Monolog.

Zu den Lieblingsabneigungen, wenn ich so sagen darf, der modernen Schule gehört in erster Reihe der Monolog. Der höchste Triumph des realistischen Theaterschriftstellers ist, wenn in seinem Drama nicht ein einziger Monolog vorkommt. Der Grund liegt nahe. Das realistische Drama strebt eine möglichst naturwahre Wiedergabe des wirklichen Lebens an, und in Wirklichkeit sind die Menschen, wenn sie allein sind, gemeiniglich stumm, mag es in ihren Köpfen und Herzen noch so lebhaft und leidenschaftlich zugehen. Ab und zu schleudert vielleicht der unsichtbare und stumme feurige Kern in der Tiefe der Seele einzelne Worte oder abgerissene Sätze heraus, aber der größte Theil des innerlichens Geschehens verläuft in der Stille, ganz besonders, wenn der Mensch physisch allein ist: doch auch, wenn er mit Jemand ein Gespräch führt. Auch da ist unter dem lauten Gespräche eine stille Unterströmung unausgesprochener Gedanken und Gefühle, welche bisweilen die Oberfläche des Gespräches verrätherisch kräuseln, wie ein unter Wasser schwimmender, großer Fisch den Spiegel des Teiches. Abgesehen von eigentlichen Verstellungs- und Heuchelscenen, in welchen der eine oder

beide Unterredner etwas Anderes ſagen, als ſie denken, iſt bei primitiver Technik ſelbſtverſtändlich, daß derjenige Vorgang, der ſich zwiſchen zwei Perſonen wirklich zuträgt, der nämliche iſt, der ſich zwiſchen ihnen, nach ihrem Geſpräche zu urtheilen, zuzutragen ſcheint. Die geſchwiegene Unterſtrömung, welche im Leben die geſprochene Unterredung beſtimmt, ſie mit Stoff verſorgt, ihr die Form dictirt, wird bei den früheſten Verſuchen, das Leben dramatiſch abzubilden, ganz und gar vernachläſſigt. An der dramatiſchen Darſtellnng des Heuchelns und Lügens entwickelt ſich naturgemäß die Kunſt, ſie mitdarzuſtellen. Dadurch gelangt die Seelenmalerei, die zunächſt nur flächenhafte, unmodellirte Seelenconturen bieten kann, zum Vermögen plaſtiſcher Charakterdarſtellung. Die dritte Dimenſion des Pſychiſchen, die der Tiefe, wird malbar. Es ſtellt ſich heraus, daß die Menſchen, auch wenn ſie ſich nicht geradezu verſtellen, außer dem, was ſie ſagen und ausſprechen, noch Mancherlei denken und fühlen, und die Kunſtmittel, durch welche dem Zuhörer die Empfindung wach erhalten wird, daß der Heuchler etwas Anderes ſagt als das, was er denkt und will, erweiſen ſich als geeignet, um auch die nicht heuchleriſch verſchwiegenen Nebengedanken anſchaulich zu machen. Bei Sophokles ſagen ſich die Perſonen ihre Geſinnung meiſt ſchroff und völlig in's Geſicht; doch bei Kreon im „König Oedipus" fühlt man, daß ſich hinter ſeinem offenkundigen Sprechen und Thun Unausgeſprochenes verbirgt. Im „Philoktetes", dieſer Schöpfung höchſten Greiſenalters, zeigt ſich eine Steigerung dieſer Technik an der Aufgabe, Neoptolemos, einen von Natur auf-

richtigen jungen Menſchen, wider ſein beſſeres Selbſt eine Heuchlerrolle ſpielen zu laſſen, wobei endlich die verſchwiegene Geſinnung die geſprochene dementirt.

Das techniſche Streben der Modernen neigt dem entgegengeſetzten Extrem zu. Während den Alten im Drama Rede und Geſpräch, abgeſehen von der bewußten und gewollten Lüge, als die natürliche Erſcheinungsform, als das unverdächtige Darſtellungsmittel ſeeliſcher Regungen und Vorgänge galt, behandeln die Modernen Rede und Geſpräch als geſprochene Symptome von ungeſprochenen Vorgängen in und zwiſchen den dramatiſchen Perſonen. Der heuchleriſche Böſewicht verſchwindet. An ſeine Stelle tritt der Menſch, der über ſich ſelbſt im Irrthum iſt, der das zu glauben und zu fühlen meint, was er ſagt, während er, vom Publikum durchſchaut, ein Anderer iſt, als die Rolle, die er vor ſich ſelber ſpielt: die Lieblingsfigur Ibſen's. Die Entwickelung der Technik der Darſtellung jener ſtummen Unterſtrömung, welche ihr Symptom, den Dialog, hervortreibt, ſcheint nun den Monolog entbehrlich zu machen. Was er leiſten ſollte, darzuſtellen nämlich, was der Menſch mit ſich allein, ganz er ſelbſt, denkt, fühlt, will, das kann ja geleiſtet werden durch indirecte Darſtellung.

Gegen die Austilgung des Monologs aber iſt doch Mancherlei einzuwenden.

Zuvörderſt vom realiſtiſchen Standpunkt aus. In Wirklichkeit ſprechen viele Menſchen laut mit ſich ſelbſt. Mit ſich ſelbſt? Das iſt ein ungenauer Ausdruck. Was ſie zum Sprechen reizt, ſind nicht ſie ſelbſt. Meiſtens ſteht ihnen eine andere Perſon vor der Phantaſie, an

welche ſie ihre Rede richten. Affectvolle Menſchen von geringer Bildung, die ſich nicht beobachten, bewachen und beherrſchen, wie wir zu thun pflegen, ſetzen meiſt nach einem zornig geführten Streit, beſonders wenn ſie geiſtige Getränke genoſſen haben, beim Nachhauſegehen den Wortwechſel mit dem in ihrer Einbildung gegenwärtigen Gegner fort. Gewöhnlich repetirt das Gehirn jenen Paſſus des Wortwechſels, welcher den Erregten am meiſten aufgebracht hat und jene eigene Rede, durch die er's dem Andern heimgegeben zu haben meint. Faſt jeder aufgeregte Menſch erzählt den Anlaß ſeiner Aufregung oft hintereinander. Wenn er fertig iſt, fängt er wieder von vorne an. Shakeſpeare benützte dies bei der Darſtellung des Heißſporn in Heinrich IV., 1. Theil. Viele Menſchen brechen in Worte aus, wenn ſie ſich in einer Situation, die ſie innerlich erregte, aus irgend einem Grunde mundtodt gefühlt haben, oder ſonſt nicht zu Worte kommen konnten. Dann platzt, oft allerdings weder mit voller Stimmkraft, noch mit voller ſyntactiſcher Artikulirung der Sätze, die Antwort aus ihnen heraus, ſobald ſie ſich nicht mehr dem ſie einſchüchternden Beleidiger gegenüber befinden. Von dieſem Typus ſind einige Hamletmonologe, ſo z. B.: „O ſchmölze doch dies allzufeſte Fleiſch!" und „O welch' ein Schurk' und nied'rer Sclav' bin ich!"

So läßt Grillparzer höchſt naturwahr den Wächter in „Des Meeres und der Liebe Wellen" der Hero nachſprechen, die ihn nicht klug genannt hat.

„ . . . . Und nennſt Du mich nicht klug,
Weil ich ein Diener nur, Ihr hohen Stamm's?

Meinſt Du, die Klugheit erbe eben fort
Vom Vater auf den Sohn, wie Geld und Gut?
Ei, klug genug und ſchlau genug und wachſam."

Warum alſo der Monolog ganz verbannt werden ſollte, iſt, wenn es auf Naturwahrheit abgeſehen iſt, nicht zu begreifen, da gewiſſe Menſchen unter gewiſſen Umſtänden wirklich laut denken. Und jene Menſchen, welche dieſe Gewohnheit nicht haben, haben doch oft Gemüthsbewegungen, in welchen ſie innerlich und lautlos, etwa die Lippen leiſe bewegend, leidenſchaftliche Reden in der Phantaſie führen. Sie ſprechen nicht, aber ſie fingiren ſich als ſprechend, ohne thatſächlich laut zu zu ſprechen. Derartige Gemüthsbewegungen ſind doch offenbar unrichtiger dramatiſch wiedergegeben, wenn man denjenigen, der ſie empfindet, ſchweigen läßt, als wenn man ihn ſprechen läßt.

Der Unterſchied zwiſchen Denjenigen, die photographiſch treue Naturwahrheit anſtreben und den Verfechtern des ſtiliſirten Drama's iſt eben der, daß Dieſe eine wahre und lebendige Anſchauung der ſeeliſchen Vorgänge ſelbſt zu bieten ſuchen, ohne ſich in den Darſtellungsmitteln irgendwelche Einſchränkung gefallen zu laſſen, während Jene einen ſclaviſch treuen und genauen Abdruck des Sprechens, Benehmens und Thuns der Menſchen zu geben trachten, hoffend, dadurch auch die innerlichen Geſchehniſſe, denen dieſe äußerlichen Zeichen entſpringen, anſchaulich zu geſtalten.

Der Monolog iſt etwas Conventionelles, ſagt man, wie der Chor oder der Vertraute. Man iſt durch Gewohnheit zur Uebereinkunft gelangt, daß das innerliche Arbeiten der Seele,

auch dasjenige, das nicht mit lautem oder leisem Sprechen verwoben ist, auf der Bühne in sprachlicher Form vor sich gehe, um wahrnehmbar und verständlich zu sein. Gleich jenen anderen Conventionen ist auch diese veraltet und muß verschwinden, muß ersetzt werden durch jene raffinirteren Darstellungsmittel des Psychischen, von welchen einen großen Theil der Schauspieler durch Mienenspiel u. s. w. beisteuert.

Da fragt es sich aber doch: Ist dramatische Kunst ohne alle conventionelle, die strenge Naturwahrheit verletzende Darstellungsmittel überhaupt möglich, und würde die rücksichtslose Einschränkung dieser conventionellen Darstellungsmittel, die jeder, welcher den guten Willen zum Kunstgenuß mitbringt, sich gerne gefallen läßt, nicht zu Verlusten führen, welche das Wesentliche der Kunst schädigen? Man läßt z. B. auf der Bühne niemals völlige, stockfinstere Nacht sein. Die handelnden Personen sollen einander nicht sehen, und doch sieht der Zuschauer alle Personen. Dämmerung deutet die Nacht an, vertritt sie auf dem Theater. Daß ist gewiß eine Verletzung der Naturwahrheit. Ganz von der nämlichen Art ist die Convention, Seelenvorgänge auf der Bühne sprachlich laut werden zu lassen, die in Wirklichkeit stumm und sprachlos geschehen. Die Sprache ist das Licht, welches dem Zuschauer gestattet, die Seelen auszunehmen und was in ihnen vorgeht.

Wer diese Convention, ihre Naturunwahrheit als Störung empfindend, aufgeben will, hat nur die Wahl, vieles Innerliche, das keine leicht und allgemein verständlichen, sicht- und hörbaren Zeichen nach außen

entsendet, ganz undargestellt zu lassen, oder zu einer anderen Convention zu greifen. Zu der nämlich, das Seelische durch Beleuchtung mittelst der Blick-, Mienen- nnd Geberdensprache sichtbar zu machen. An modernen Schauspielern ist diese Neigung zu beobachten, so wie auch an den Anweisungen für den Schauspieler, wie sie in realistischen Schauspielen den Text durchwuchern. Da lesen wir ganze Schilderungen, wie in Romanen. Die Folge ist das Grimassiren, das stumme Spiel, die mit Nuancen ausgefüllten, spracheleeren Pausen. Daß auf der Bühne gesprochen wird, wo im Leben geschwiegen wird, findet man unerträglich; daß man aber auf der Bühne ausdrucksvolle Gesichter schneidet, wo man im Leben ruhig das Gesicht behält, das man eben hat, das finden heute Viele genial und überaus naturwahr. Die Menschen, in deren Zügen sich jede Gemüthsbewegung, Jedem lesbar, malt, sind unter den Deutschen gewiß nicht häufiger als Diejenigen, welche laut denken. Ich habe gefunden, daß Leute, welche diese Eigenschaft haben, meistens Schauspieler von Beruf sind, oder sonst Komödianten, affectirte Menschen. Ganz das Nämliche gilt von den Vibrationen der Stimme, dem Ausdruck der Rede, durch welche sich verräth, was im Sprechenden vorgeht. Der unaffectirte Mensch sieht viel gleichmäßiger aus, spricht mit weit weniger Wechsel von Ton und Ausdruck als der Komödiant.

Nirgends kann man Miene und Ton herzlicher Ueberzeugung, aufrichtiger Entrüstung, heller Begeisterung, kindlicher Freude u. s. w. häufiger sehen und hören als bei Theaterleuten. Durch die Zurückdrängung unmittel-

barer sprachlicher Darstellung seelischer Vorgänge auf der Bühne ist nichts geschehen, als daß die schauspielerische, die komödiantische, ungebührlich vorgedrängt wurde. Seit Naturwahrheit gepredigt wird, benehmen sich die Menschen, welche die Schauspieler darstellen, selbst so, wie Schauspieler sich im Leben benehmen. Hat der Stil Schiller's vielfach dem schöpferischen Schauspieler zu wenig überlassen, indem er ihn zum tönenden Sprecher des Dichterwortes degradirte, so überläßt ihm der moderne realistische Stil zu viel; er nöthigt den Schauspieler zur Pantomime, zu Mätzchen, zum Haschen nach Nuancen, er lockt ihn weg vom goldenen Boden seiner Kunst, der einfachen, natürlichen, durch keine charakteristisch sein sollenden Schnörkeleien verunstalteten Rede. Was hilft es, all' diese absichtlichen Aufdringlichkeiten durch eine ebenso aufdringliche Unabsichtlichkeit verschleiern zu wollen? Nach einiger Zeit kommt doch Alles an den Tag.

Dies Alles aber ist die Folge davon, daß man die Convention, auf der Bühne sagen zu lassen, was im Leben nicht gesprochen wird, zu ersetzen versucht durch die Convention, auf der Bühne mimisch anschaulich werden zu lassen, was es im Leben nicht ist.

Dieses Bestreben hat aber noch eine seltsame Folge: früher schrieb man Buchdramen, die man nicht aufführen konnte; die moderne Richtung erzeugt dafür Theaterstücke, die man nicht lesen kann.

Ueber Schauſpielkunſt.

Wenn ein junger Menſch die Stimmen und das Behaben bekannter Perſönlichkeiten, namentlich von Schauſpielern, treffend zu copiren weiß, ſo findet ſich gewiß in dem Kreiſe, den er durch derartige Productionen beluſtigt, Jemand, der ſagt: Der junge Mann ſollte zum Theater, er hat ein außerordentliches ſchauſpieleriſches Talent. Dieſer Schluß wäre nur dann ein bündiger, wenn die Schauſpielkunſt die Fertigkeit wäre, das Behaben und die Sprechweiſe wirklicher Menſchen zu copiren. Das iſt ſie aber nicht. Allerdings muß der Schauſpieler jene Herrſchaft über ſeine Sprachorgane und überhaupt über ſeinen ganzen Leib bis zum kleinen Finger, ja bis zum Blick des Auges herab, beſitzen, um jeden Ton, jede Miene, jeden Ausdruck des Auges willkürlich hervorbringen zu können, den er im Sinne oder vor den Sinnen hat; auch bedarf er einer feinfühligen Empfänglichkeit für das Charakteriſtiſche aller menſchlichen Lebensäußerungen und eines treuen Gedächtniſſes für derartige Beobachtungen. Inſoferne nun dieſe Eigenſchaften auch die Vorausſetzungen der Fertigkeit ſind, Sprache, Gang und Ausdruck von Perſonen ſchlagend zu copiren, läßt ſich aus der Virtuoſität des

Copirens allerdings auf das Vorhandenſein gewiſſer Eigenſchaften ſchließen, deren der Schauſpieler nicht entbehren kann, keineswegs aber auf volles ſchauſpieleriſches Talent; denn dieſes beruht auf einer ganzen Reihe von Fähigkeiten, unter welchen die zum Copiren erforderlichen, wenn ſie auch nicht fehlen dürfen, durchaus nicht die weſentlichen und vornehmſten ſind. Das, was man „gutes muſikaliſches Gehör" nennt, läßt weit ſicherer auf ein gewiſſes muſikaliſches Talent ſchließen, wenn auch nur auf ein reproducirendes, als das erwähnte Copirtalent auf Schauſpielertalent. Ein ſchöpferiſches, muſikaliſches Compoſitionstalent läßt ſich aus einem guten Gehör ſchon nicht erſchließen. Da man nun irrigerweiſe die Schauſpielkunſt gleich zu achten pflegt der Kunſt des Clavierſpielers oder Geigers, von Anderen Componirtes zu ſpielen, ſo meint man unwillkürlich, das Analogon des guten Gehörs, das Copirtalent, verrathe ſchauſpieleriſche Begabung.

Daß dem nicht ſo ſei, läßt ſchon die Beobachtung vermuthen, die man im Theaterleben täglich machen kann, daß vortreffliche Schauſpieler der Fertigkeit des „Copirens" oft nur in geringem Grade mächtig ſind, während mittelmäßige es zur Virtuoſität bringen. Richtig iſt freilich, daß ein ſtarkes Copirtalent ein Mittel iſt, um den Mangel echten und urſprünglichen Schauſpielertalents zu maskiren, dieſes ſogar einigermaßen zu erſetzen. Der Copiſt ſpielt dann nicht direct z. B. den Wallenſtein, ſondern Sonnenthal, der den Wallenſtein ſpielt. Verſteht es ein ſolcher Copiſt, die Spielarten verſchiedener großer Künſtler in ſeiner Perſönlichkeit zuſammenzuſchweißen,

ſo kann ſogar ein täuſchender Anſchein von Originalität entſtehen, beſonders vor einem Publikum, dem die Urbilder nicht geläufig ſind. Ich kenne ſo manches „Originalgenie", das in Wahrheit nichts iſt, als ein mimiſcher Phonograph.

In gewiſſem Sinne iſt alſo jener Hang und jene Geübtheit, Menſchen zu copiren, ein Hemmniß, eigene Schauſpielkunſt zu erwerben, und mag wohl gedeutet werden als ein Symptom des Mangels einer kräftigen eigenen Perſönlichkeit, in welcher, wie jedes künſtleriſche Talent, auch das ſchauſpieleriſche wurzelt und beruht, ſo ſehr auch dagegen zu ſprechen ſcheint, daß der Schauſpieler die eigene Perſönlichkeit verleugnet und verſtellt. Es wäre auch gar zu ſonderbar, wenn in dieſem Einen Falle ausnahmsweiſe Luſt und Fähigkeit zu imitiren ein Anzeichen von Originalität wäre.

Ja, wendet man ein, bei alledem bleibt es doch Aufgabe des Schauſpielers, auf der Bühne eine Perſon zu ſpielen, die er nicht iſt, und zwar ſo, daß er trotzdem den Eindruck eines wirklichen und wahrhaftigen Menſchen hervorbringt, wie er recht wohl exiſtiren könnte; dadurch nun, daß Jemand einen beſtimmten, wirklichen und wahrhaftigen, exiſtirenden Menſchen täuſchend wahr zu ſpielen, zu copiren im Stande iſt, liefert er den Beweis, daß er dies kann, daß er alſo der vom Schauſpieler zu löſenden Aufgabe gewachſen iſt.

Das iſt nun falſch. Das, was der Schauſpieler zu leiſten hat, iſt etwas ganz Anderes, als was der Copiſt leiſtet, wenn ſeine Aufgabe auch, wie ich es ſoeben gethan habe, mit Worten umſchrieben und bezeichnet

werden kann, die den wesentlichen Unterschied nicht merken lassen.

Ein Schauspieler hat zum Beispiel die Rolle des Hamlet zu spielen. Derselbe besitze nebenbei die virtuose Fertigkeit, Gang, Haltung, Mienenspiel und Sprechweise seines Directors zu copiren, so daß seine Collegen sich schütteln vor Lachen. Er weiß nicht nur nachzumachen, was er von ihm thatsächlich gehört und gesehen hat, sondern er kann ihn in allen ersinnlichen Lagen und Stimmungen spielen. Was hilft ihm diese Gabe dem Prinzen Hamlet gegenüber? Nun, er soll einfach den Hamlet so naturwahr spielen, wie den Director. Da sitzt aber eben der Haken! Der Director ist eine wirkliche Persönlichkeit, die geht, blickt, spricht, die also copirt werden kann. Hamlet aber ist das nicht. Hamlet geht nicht, blickt nicht, spricht nicht, nur der Text seiner Reden ist in Buch und Rolle aufgezeichnet, und das, was er zu thun hat, mit knappen Worten angemerkt. Um Hamlet allenfalls copiren zu können wie den Director, muß der Schauspieler ihn erst in seiner Phantasie als wirkliche und leibhaftige existirende Persönlichkeit erschaffen. Und zwar so erschaffen, daß Alles, was nach der Absicht des Dichters im Hamlet-Charakter liegen sollte, im Aeußern seines Wesens deutlich und augenscheinlich zum Vorschein kommt, keines Commentars bedürftig, keiner Deutung, sondern selbstverständlich, sichtbar, hörbar, jedem Kinde verständlich. Und ebenso muß sich jede Regung seines Herzens, jeder Gedanke, der sein Gehirn durchblitzt, äußerlich an ihm verrathen und ausprägen. Das Aussehen Hamlet's, die Miene, die

er in jedem Augenblick der Handlung zeigt, Gang, Haltung, all' die unbeschreiblichen Tonfälle und Vibrationen der Rede, durch welche diese, außer dem, was sie ausdrücklich sagt, allerlei seelische Ober- und Untertöne leise, doch vernehmlich und verständlich mitklingen läßt, all' daß muß der Schauspieler *erfinden*, er muß es, befruchtet durch die Intentionen des Dichters, zu detaillirter Wirklichkeit in sich auferbauen. Es ist klar, daß die armselige Fertigkeit, eine Gangweise, einen Blick, einen Tonfall von gewisser Klangfarbe zu copiren, ihm zu einem derartigen Erfinden nicht das Geringste hilft. Erst wenn er den Hamlet, wie er ihn sich denkt, vor sich *sieht* und *hört*, wie einen wirklichen Menschen, und zwar in jedem Moment des Stückes, erst dann mag er sich seiner Copirkunst bedienen, um diesen Hamlet genau und treu zu copiren, wie er den Director zu copiren pflegt.

Ich weiß wohl, daß viele Schauspieler in der eben gegebenen Beschreibung ihre eigene Art und Weise des schauspielerischen Schaffens nicht wiedererkennen werden. Die Mehrzahl werden das Erfinden dessen, was sie zu machen haben, vom Einüben des Machens (des Copirens des Phantasiebildes) nicht so scharf trennen, wie ich es hier in Gedanken gethan habe, um das *erfinderische* Element in der Geistesthätigkeit des Schauspielers vom *copirenden*, mit dem es sonst verfließt, scharf abzuheben. Doch gibt es Künstler, deren Verfahren sich dem beschriebenen annähert. Das sind Jene, welche behaupten, beim Spielen nichts von dem zu fühlen, was sie spielen. Sie haben den von Thränen

quellenden und erzitternden Ton eines brechenden Vaterherzens ganz ſo ſicher in der Kehle, wie etwa ein Schuljunge den naſalen Ton des ſtrengen Herrn Lehrers.

Man wendet gegen das Geſagte ein, der Schauſpieler habe den Hamlet ſo zu ſpielen, daß er als Hamlet den Eindruck eines möglichen und wirklichen Menſchen mache. Daraus folgern nun insbeſondere die Verfechter des neuen realiſtiſchen Stils, daß der Schauſpieler das Benehmen und Sprechen der Menſchen der Wirklichkeit, namentlich alle ſichtbaren oder hörbaren Anzeichen, durch welche ihr inneres Leben ſich nach außen verräth, ſorgfältig zu beobachten und ſozuſagen zu memoriren habe, um ſich, wenn er Leidenſchaften und Affecte zu ſpielen hat, dieſer dem Leben abgelauſchten Ausdrucksmittel zu bedienen, indem er ſie, möglichſt treu copirt, an den ſchicklichen Stellen anbringt. Um aber den ſchauſpieleriſchen Schöpfungen dieſen feinſten Reiz zu verleihen, daß wir uns fort und fort ſo angemuthet fühlen, als hätten wir dieſen Blick ſchon erhaſcht, einen ſolchen Ton ſchon gehört, ohne daß wir ſagen könnten wo, dazu bedürfe es eben jenes Copirtalents, welches alſo einen weſentlichen und beſonders werthvollen Beſtandtheil des ſchauſpieleriſchen Talents ausmache. Nun, es wäre Thorheit, den hohen Werth zu leugnen, den das Beobachten der Natur für den Schauſpieler, wie für jeden Künſtler, hat. Wie nach Albrecht Dürer's ſchönem Wort ein guter Maler inwendig voller Figur iſt, ſo muß die Phantaſie eines guten Schauſpielers geſättigt ſein mit zahlreichen und mannigfaltigen mimiſchen Motiven aller Art; je größer

ſein Reichthum an ſolchen Erfahrungen, deſto beſſer. Doch wird jeder Schauſpieler wohl ſchon die Erfahrung gemacht haben, namentlich höheren Aufgaben gegenüber, daß er, wenn er ſich anſtrengte, für den entſcheidenden Moment ſeiner Rolle den ihren ſeeliſchen Inhalt bloßlegenden, zum Herzen ſprechenden Ton zu finden, er ihn unter den vielen Tonfällen, die ſein Gedächtniß bewahrt, nicht zu finden vermochte. Er muß dieſen Ton erfinden, erdichten. Glückt er ihm, ſo dankt er ihn der Phantaſie, der ſchöpferiſchen Inſpiration, nicht der nüchternen Beobachtung und Erfahrung. Daß die Inſpiration, die Phantaſie, im Verborgenen auch von der Beobachtung und Erfahrung geſpeiſt werden dürfte, das iſt nichts Neues. Die unmittelbare Quelle der künſtleriſchen That aber iſt die erfinderiſche Phantaſie, nicht die Beobachtung der Natur. Wer, ein dramatiſches Dichterwerk laut vortragend, Töne zu finden und wiederzugeben weiß, wie er ſie im Leben nie gehört hat, die aber in jedem Hörer ein kräftiges Miterleben der Gemüthsbewegung erregen, der ſie entſpringen und die ſie ausdrücken ſollen, der beſitzt zweifellos ſchauſpieleriſches Talent. Dieſes ſchauſpieleriſche Talent kann allerdings ein innerliches ſein, dem die Bethätigung nach außen ganz oder theilweiſe verſagt iſt. Es iſt nicht Jedem gegeben, den erſchütternden Herzenston, den die Phantaſie beim leidenſchaftlichen Durchempfinden einer Pathosrede hört, mit der eigenen Stimme zu erzeugen, die beredte, ſtumme Geberde mit dem Arm zu vollziehen, die man beim Leſen als die richtige und geforderte im Arme ſpürt. Ein ſolches innerliches Schauſpielertalent

muß jeder Dramatiker in ſich haben, der ſpielbare Stücke ſchreiben will, jeder Kritiker, von dem der Schauſpieler lernen ſoll, und vor Allem jeder Theaterleiter. Ich habe oft bemerkt, daß gerade talentvolle Schauſpieler durch das unarticulirte Vormachen ſolcher innerlicher Schauſpieler, deren mächtigem ſchauſpieleriſchen Wollen kein ebenbürtiges Können entſpricht, mehr gefördert werden als durch die vollendete Ausführung der empfohlenen Intention durch den Meiſter ihrer Kunſt. Bei Jenem machen ſie das, was der will, auf ihre eigene Art, bei dieſem ſuchen ſie das zu machen, was er macht, d. h. ſie copiren, ſtatt zu lernen. Ein ſolcher innerlicher Schauſpieler ſcheint Heinrich Laube geweſen zu ſein. Der gehemmte Spieldrang ſolcher Naturen bedient ſich der Schauſpieler zu ſeiner Stillung, äußert ſich als Trieb, Schauſpieler zu erziehen und zu fördern.

Um das Geſagte durch ein lebendiges Beiſpiel zu erhellen, denke man an den Moment, in welchem Hamlet des Geiſtes anſichtig wurde und der bebenden Worte, die von ſeinen Lippen gehen:

„Engel und Boten Gottes, ſteht mir bei!“

So wenig Shakeſpeare die Worte, die er ſeinen Helden in dieſem Augenblick ſprechen ließ, irgendwo gehört hatte und ſie nun hier paſſend anbrachte, ſondern, ſich in Hamlet's Lage verſetzend, ſie von ſelbſt fand, ebenſo wird der Schauſpieler den Ton, in dem er ſie ſprechen muß, mit Hilfe der Phantaſie finden. Brauchbare Töne bietet das Alltagsleben nur für Alltagsſituationen. Der Converſationsſchauſpieler wird viel mehr Tonfälle, die ihm vom Salonleben her in den

Ohren klingen, im Salonſtück verwerthen können, als der Tragöde. Darum wirkt es immer talentſteigernd auf Schauſpieler, wenn ſie von Zeit zu Zeit Rollen ſpielen, die ſie zum ſchauſpieleriſchen Erfinden zwingen. Das moderne Luſtſpiel, von Routiniers für Routiniers geſchrieben, macht gewandt und leicht, aber es läßt die Phantaſie des Schauſpielers ſchlafen. Die Folge der erlahmten Phantaſie iſt dann das hohle Pathos, das Declamiren, welches den Mangel an ſchauſpieleriſcher Erfindung dort verhehlen ſoll, wo ſie unentbehrlich iſt: im höheren Schauſpiel. Auch Töne, wie wir ſie im Leben niemals hören, ſondern nur auf der Bühne, können naturwahr ſein. Das klingt paradox, aber es iſt eine Wahrheit, eine Wahrheit, welche der Verfechter des neuen Realismus, der die Phantaſie ausſchalten und die Beobachtung der Wirklichkeit allein gelten laſſen will, verkennt. Wenn es dem ſchauſpieleriſchen Genie gelingt, für eine Rede Töne zu finden, welche die Fülle und Gewalt der ſich kreuzenden und bekämpfenden Leidenſchaften in der Bruſt des Redenden dem Ohr hell machen, Verzweiflung, Hohn, Verachtung, Zärtlichkeit in Einem, — ſo muß zum Beiſpiel Hamlet's berühmtes „Geh' in ein Kloſter!" geſprochen werden, — ſo wirken dieſe Töne eben deshalb als naturwahr. „Naturwahr" heißt nicht, daß die Natur derlei aufzuweiſen hat, ſondern daß derlei ſo wäre, wenn es überhaupt wäre. Der betreffende Schauſpieler iſt vielleicht der einzige Menſch in der Welt, der dieſer Töne mächtig iſt, und doch ſind ſie naturwahr.

Der geſunde ſchauſpieleriſche Realismus beſteht alſo nicht darin, wie der realiſtiſche Doctrinarismus der

„neuen Schule" will, daß der Schauſpieler ſich einſchränke auf ſolche Ausdrucksmittel, welche der genau beobachteten Wirklichkeit entnommen ſind, ſondern daß er auch erdichteten ſchauſpieleriſchen Ausdrucksmitteln den Anſchein verleihe, als ſeien ſie der Wirklichkeit abgelauſcht und entnommen.

Dabei verſteht es ſich von ſelbſt, daß unter den ſchauſpieleriſchen Ausdrucksmitteln ſich viele befinden, die mit den Tonfällen und der Mimik der Wirklichkeit ſich ganz oder nahezu decken. Dieſer muß der Schauſpieler mächtig ſein, wie ſeiner Mutterſprache, von welcher, genauer betrachtet, dieſe ſtereotypen Ausdrucksmittel einen Beſtandtheil bilden. Der Tonfall, in dem man fragt, bittet u. ſ. w., gehört geradeſo zur Sprache, wie Worte und Satzbau, welche Frage oder Bitte bedeuten. Die Kunſt des Schauſpielers beſteht in dieſer Richtung nur darin, daß er in ſeiner Rolle die Stellen richtig findet, wo dieſe der Natur entnommenen Ausdrucksmittel hingehören, und daß er dieſe Tonfälle willkürlich zu treffen weiß, daß er im Frageton zu ſprechen vermag, ohne wirklich zu fragen. Das Copirtalent läßt vermuthen, daß Jemand dies erlernen kann. Doch macht auch die Sicherheit und Fertigkeit im Gebrauch dieſes mit der Mutterſprache erworbenen Theiles der Schauſpielkunſt noch lange nicht den Künſtler. Das Streben der modernen realiſtiſchen Dramatiker, mundgerecht und naturwahr zu ſchreiben, läuft darauf hinaus, die Stücke ſo zu ſchreiben, daß man, um ſie wirkſam darzuſtellen, mit dieſer niedrigen Schauſpielkunſt, der Routine im Copiren und Treffen menſchlicher Sprech-

weise und menschlichen Benehmens sein Auslangen findet. Sollte dieses Bestreben durchdringen, so würde die elementare Fertigkeit, welche von nun an die schöpferische Schauspielkunst verträte, nicht den Namen einer Kunst verdienen. Sie wäre anzureihen der bauchrednerischen Fertigkeit, Thierstimmen und sonstige Geräusche lächerlich ähnlich hervorzubringen, und gehörte so gut wie diese in den Circus, statt auf die Bühne.

Die heute so begierig angestrebte Natürlichkeit des Schauspielers darf nicht verstanden werden als „Congruenz mit der Natur", sondern in dem Sinne, in welchem man das Wort „Natürlichkeit" sonst gebraucht. Wenn man von Jemandem sagt, er habe ein natürliches Benehmen, so meint man keineswegs, sein Benehmen gleiche dem Benehmen anderer Menschen, sondern man will eine Eigenschaft bezeichnen, die dem Benehmen dieses Menschen an sich selbst zukommt.

Beobachten wir die Menschen der Wirklichkeit, so finden wir, daß sie selten eine hochentwickelte Ausdrucksfähigkeit für das besitzen, was in ihnen vorgeht. Ihre Gemüthsbewegungen malen sich nicht erkennbar und anschaulich in ihren Mienen, tönen nicht hörbar aus dem Klang ihrer Stimmen. Vom Schauspieler fordern wir, daß seine Ausdrucksfähigkeit die seiner Mitmenschen beiweitem übertreffe, ohne daß es doch den Eindruck des Gekünstelten machen soll, wenn alles Verborgene seiner Seele in Miene, Blick, Ton und Geberde zum Vorschein kommt. Wir fordern also von ihm geradezu in dieser Hinsicht Unähnlichkeit mit den gewöhnlichen Menschen. Von ihm zu verlangen, daß er seine abnorme

Ausdrucksfähigkeit verleugne, die unarticulirten Seelenlebenszeichen der Menschen, wie sie meistens sind, nachzuahmen sich bestrebe, heißt verlangen, daß er auf das Wesentliche seiner Kunst verzichte. Noch einmal: Schauspielen heißt nicht das Stammeln der Natur copiren, sondern entwickeln und vervollkommnen bis zur höchsten Beredsamkeit.

Damit ist aber auch noch nicht Alles gethan. Der gute Schauspieler muß noch in anderer Hinsicht den wirklichen Menschen höchst unähnlich sein.

Es genügt nicht, daß wir dem Spiele des Schauspielers beobachtend entnehmen, was in ihm vorgeht. Er hat nicht für den Geist zu spielen, sondern unser Herz zu bewegen. Die Gemüthsbewegung, die sein Spiel ausdrückt, muß in uns mitvibriren. Seine Klage muß uns rühren, sein Zürnen uns mit ihm zürnen machen. Wenigstens für gewisse Rollen ist dies unerläßlich, wenn das Stück richtig wirken soll. Nun wissen wir Alle, daß die Symptome, durch welche sich die Gemüthsbewegungen an den wirklichen Menschen verrathen, diese suggestive Kraft keineswegs immer besitzen. Der Schauspieler muß ihnen also auch hierin unähnlich sein.

Indem er dieser Vorzüge, die ihn von Anderen unterscheiden, sich bedient, muß er allerdings trachten, ihnen ihr Auffälliges zu benehmen. Dies erreicht er, indem er alles Absichtliche vermeidet, das die „Mache" aufdeckt. Es muß den Anschein haben, daß die Seelentiefe, die er durch sein Spiel enthüllt, sich nur zufällig verrathe; man darf nicht merken, daß er rühren, mit sich reißen will. Im Gegensatz zur Absichtlichkeit

beſteht die Natürlichkeit, nicht in der Congruenz mit der Natur.

Die der Natur entnommenen Ausdrucksmittel läßt man ſich naturtreu, ohne Schönheit, allenfalls noch gefallen; die erdichteten, die Natur erweiternden und ſteigernden nicht. Gibt jenen ihre Wahrheit Exiſtenzberechtigung, ſo empfangen dieſe ſolche nur von der Schönheit, das Wort Schönheit im weiteſten Sinne genommen und im ſchauſpieleriſchen Sinne verſtanden: die maleriſch und bildneriſch ſchöne Poſe iſt nicht immer ſchauſpieleriſch ſchön, der muſikaliſch ſchöne Geſang einer Rede kann dem Weſen der Schauſpielkunſt widerſprechen. Jede Kunſt hat ihre eigenthümliche Schönheit. So weit die Realiſten den Hang nach Poſe und ſingender Declamation bekämpfen, haben ſie Recht; wollen ſie aber die Schauſpielkunſt um ihre Schönheit bringen, ſo brechen ſie ihr das Herz aus.

Zur Philoſophie der Duſe.

Wenn ich früher ein Buch, wie etwa Doſtojewsky's „Raskolnikow", geleſen hatte, — nicht geleſen, ſondern in mich hineingeſchlungen, wie ein Fieberkranker ein Glas Waſſer, ſo legte ich's mit einem üblen Gefühl aus der Hand: ich hatte heiße Ohren, kalte Hände und Füße, und ein ſchlechtes Gewiſſen. Mir war, als ob meine Nerven von einem Unhold zu einer ſündhaften Orgie mißbraucht worden wären, und mit Scham mußte ich mir geſtehen, daß ich dem heftigen Reiz erlegen war und mich hatte mißbrauchen laſſen. Dieſe Nachwirkung erzeugen alle Bücher, welche uns die widernatürliche Wolluſt gewähren, die zuckenden und pulſirenden Eingeweide der Seele zu beſehen, zu betaſten, in ihnen zu wühlen. Die meiſten Schriftſteller, deren Bücher in unſeren Tagen Aufſehen machen und ſich der Gehirne der Menſchen bemächtigen, ſind ſolche geiſtige Bauchaufſchlitzer. So ſind die großen Ruſſen und Franzoſen, ſo iſt Nietzſche. Im Verlaufe der Jahre bin ich nun allgemach dahinter gekommen, daß die „Genialität" derartiger Schriftſteller, ſo ſehr ſie uns anfangs blendet und verblüfft, keine ganz echte iſt; und daß die tiefen Aufſchlüſſe über das ſeeliſche Innenleben, die ſie zu

bieten ſcheinen, nur wenig Wahrheit enthalten, ſondern zum allergrößten Theile hallucinatoriſche Ausgeburten der Phantaſie ſind, die in die Finſterniß des Seelen-inneren ſtarrt und ſich „verſchaut" oder „in's Narren-kaſt'l guckt", wie ein bezeichnender Wiener Volksausdruck es nennt. Seit dieſer Entdeckung ſind mir jene Schrift-ſteller wieder lieb und werthvoll geworden, welche, wenn ſie Seeliſches darſtellen, ſich in einer gewiſſen Entfernung von ihrem Gegenſtande halten, nicht den zudringlichen Verſuch machen, die Seele bei ihren geheimſten Operationen zu ertappen und dieſelben dem Publikum ſinnlich wahr-nehmbar zu machen. Kann denn etwas, das ſich mit Augen ſehen, mit Händen greifen läßt, auch wirklich das Seeliſche ſein? Iſt deſſen weſentliche Eigenſchaft nicht gerade die Unſichtbarkeit und Ungreifbarkeit? Ganz naturwahr wird das Seeliſche alſo nur Jener darſtellen, welcher die unmittelbare, ſinnlich anſchauliche Darſtellung desſelben vermeidet, in welcher Dichter, die von ihrem Gegenſtande in dem Augenblicke am Gröbſten gefoppt werden, in dem ſie ihn am Feinſten zu über-liſten und einzufangen wähnen, den höchſten Triumph moderner Kunſt ſehen.

In Hüllen nur enthüllt es ſich den Sinnen,
Als Wirkung nur verräth es ſich dem Geiſt,
Nicht als Erkenntniß iſt es zu gewinnen,

ſagt Hieronymus Lorm vom Schönen; merkwürdig, daß dieſe Worte auch genau auf das Seeliſche paſſen. Der moderne pſychologiſche Realismus hat eigentlich das Mißverſtändniß einer Metapher zum Urſprung. Naiv und unbedenklich überträgt er Begriffe, die von

der sichtbaren Körperwelt allein im wahren Wortsinne gelten, auf seelische Dinge. Thatsachen, ehrliche, beschreibbare, durch Beobachtung und Versuch beweisbare Thatsachen gibt es fast nur im Körperlichen, im Nicht-Ich. Im Ich, in der subjectiven Hälfte der Welt, haben diesen echten, physikalischen Thatsachencharakter nur die elementaren Sinnesempfindungen; alles Höhere, Feinere, Verwickelte, Werthvolle, eigentlich Menschliche in uns existirt zwar, aber spukhaft, unfaßbar, unbeweisbar. Es existirt als Gegenstand unseres Glaubens, daß es ist, unseres Wollens, daß es sein soll. Die plumpe, handgreifliche Realität des Steines, über den ich strauchle, des Hungers, der sinnlichen Begierde, welche ich leiblich spüre, hat es nicht. Darum kann nur die Psychologie der Sinnesempfindungen wirkliche Naturwissenschaft werden; darum erliegt der dichterische psychologische Realismus, welcher nach naturwissenschaftlich exacter Darstellung des menschlichen Seelenlebens strebt, der unwiderstehlichen Versuchung, dieses als Complex und Folge leiblicher Sensationen darzustellen. Er hält sich eben an das Einzige, was am und im Menschen unleugbar und unstreitig ist, an das Körperliche und Thierische und hat es auch vorwiegend auf solche seelische Wirkungen abgesehen, die noch physiologisch feststellbar sind, auf nervöse Erregungen, bei welchen wir das Vibriren unserer Nerven physisch spüren.

Diese oft und lange gehegten Gedanken wurden in mir durch die Duse wieder lebhaft aufgerührt. Ihr Spiel hat mich wieder übermannt, wie Dostojewsky's Raskolnikow; und doch sträubt sich etwas in mir wider

dieſe Wirkung; ein Gefühl regt ſich, welches ungefähr ſagt: So ſpielen iſt Sündigen, wenn auch die Ethik Begriff und Namen dieſer Sünde noch nicht feſtgeſtellt hat, und hinter dieſem unerhörten Schein von Wahrheit verſteckt ſich, wie bei Doſtojewsky und ſeinesgleichen, eine fundamentale Unwahrheit. Ich begriff vollkommen die Aeußerung eines leidenſchaftlichen Theaterfreundes und begeiſterten Verehrers der Duſe, daß er, wenn Duſe'ſche Schauſpielkunſt allgemein würde, aufhören würde, das Theater zu beſuchen. Hier ſpielt derſelbe Geiſt Komödie, der in Wagner muſicirt, in Nietzſche philoſophirt; in der Duſe iſt er Weib, Italienerin, Schauſpielerin geworden und wirkt, ſo zur dritten Potenz erhoben, unwiderſtehlich. Dieſe Künſtlerin kennt mit raffinirtem Inſtinct alle ſchwachen, kranken, kitzlichen und empfindlichen Stellen der modernen Nerven und Sinne aus dem Grunde, alle Grillen unſerer Phantaſie, und macht daher mit uns, was ſie will. Je öfter und völliger man aber den Nervenſchmaus dieſer Bezauberung erlebt, deſto ſtärker wächſt ein ſtummer, heftiger Widerwille dagegen. Ja, es könnte einem der Duſe gegenüber ergehen, wie es Nietzſche mit Wagner erging, daß der Taumel des Entzückens unverſehens in Erbitterung umſchlägt. Man leſe einmal nach, was Nietzſche in ſeiner „fröhlichen Wiſſenſchaft" von der Wirkung Wagner'ſcher Muſik ſagt, und frage ſich, ob dieſer Zuſtand nicht demjenigen ähnlich iſt, den die Duſe erregt, ein Zuſtand, der heute in Beifallstobſucht ausbricht und ſich morgen, mit gleicher Wahrheit, in zornigem Ziſchen entladen kann. Finden ſich doch bei Nietzſche, dem Oberſten der modernen

Teufel, kräftige Exorcismen wieder alle Dämonen, von welchen wir beſeſſen ſind.

Es iſt nicht leicht, dasjenige, was ſich in mir und Anderen gegen die Duſe wehrt, nachdem die erſte Ueberraſchung überſtanden iſt, in deutliche Begriffe zu faſſen. Redensarten, wie „Sie hat keinen Stil“ klingen zwar ſehr vornehm und hochgebildet, ſagen aber nichts hinlänglich Beſtimmtes und Thatſächliches, um zu befriedigen. Man hat oft über die unnütze Sorge gewiſſer Aeſthetiker geſpöttelt, daß im Zuſchauer bei einer dramatiſchen Darſtellung nur ja das Bewußtſein wach bleibe, daß er nur Schein und Spiel vor ſich habe, nicht Wirklichkeit. Die Duſe beweiſt, daß doch etwas daran iſt, man muß den Sinn jener Warnung nur recht verſtehen wollen. Der Irrwahn, die Bühnenvorgänge ereigneten ſich in Wirklichkeit, wird wohl in keinem geiſtig normalen Zuſchauer entſtehen. Wohl aber kann Theaterſpiel, wenn es in eigentliches Simuliren ausartet, Wirkungen auf unſere Nerven ausüben, welche zwar die entſprechende Wirklichkeit haben würde, die uns aber ärgern, wenn wir ſie im Theater zu empfinden bekommen, weil ſie peinlich und widerwärtig ſind. Wer möchte Augenzeuge der hyſteriſchen Krämpfe ſein, in welche eine nervöſe gefolterte Frau im Uebermaß ihres Schmerzes ausbricht? Die Kunſt des Schauſpielers, — der Stil —, beſteht, wie mich dünkt, gerade darin, Schmerzäußerungen ſo zu ſpielen, daß das ſeeliſche Mitgefühl, welches ſie in unſerem Gemüth erregen, nicht das Geringſte an Stärke einbüßt, ja ſogar kräftiger empfunden wird, als der Wirklichkeit gegenüber, während unſere Nerven doch von

den unerträglichen physischen Wirkungen dieses Eindruckes verschont bleiben. Durch das Unterdrücken des sinnlich Peinlichen gelangt ja die Gemüthswirkung zu ihrer ungetrübten Lauterkeit.

Man beobachte sich nur im Leben: unser Antheil an menschlichem Leiden hat oft mit geheimem Widerwillen gegen die kläglichen und erbärmlichen, ja selbst ekelhaften leiblichen Erscheinungsformen dieses Leidens zu kämpfen. Davon befreit uns die rechte Kunst. Die berühmte „Thräne in der Stimme" rührt uns, ohne uns den verzeihlichen Wunsch einzuflößen, daß die Tragödin des befreienden Taschentuches in ihrer Hand gedenken möge. Der Grundirrthum des extremen schauspielerischen Naturalismus ist der Wahn, daß die in der Wirklichkeit vorkommenden, sinnlich wahrnehmbaren Symptome seelischer Vorgänge die einzig berechtigten schauspielerischen Darstellungsmittel für diese Vorgänge sind. Die entgegenstehende Ansicht, welche Stil fordert, verlangt von der Schauspielkunst ihr allein eigenthümliche Darstellungsmittel, welche zweckentsprechende Modificationen der natürlichen Symptome des Psychischen sind. Dieses Verlangen ist kein willkürliches. Es bezweckt zunächst, den Kreis des Darstellbaren zu erweitern. Denn mit jenen Symptomen allein läßt sich nur ein kleiner Theil des seelischen Lebens schauspielerisch versinnlichen. Man sehe die Duse als Kleopatra, so wird man die Grenze dieses Schlages von Schauspielkunst deutlich gewahren. Diese Armuth an Darstellungsmitteln muß schließlich zur Monotonie und zum Manierismus führen. Wer ausschließlich mittelst nervöser Symptome

darzuſtellen vermag, wird auch ſolchen Gemüthsbewegungen nervöſe Symptome andichten müſſen, welche in Wirklichkeit ſolche nicht haben; er wird unwahr werden, unwahr wie jene hyperpſychologiſchen Romane, deren Perſonen ſammt und ſonders Selbſtbeobachter ſind, wie der Verfaſſer derſelben.

Dieſe Andeutungen wollen die Bedeutung der großen Italienerin nicht verkleinern. Sie ſollen nur darauf aufmerkſam machen, daß die Duſe die Schauſpielkunſt weder dem Inhalt, noch dem Umfang nach erſchöpft und umfaßt, ſondern daß ſie nur in einer begrenzten Specialität derſelben Meiſterin iſt. Aber was vermögen Worte gegen die unmittelbar wirkende Macht einer ſtarken Perſönlichkeit? Da thut mehr als Kritik noth. Wie der Spiritismus antiſpiritiſtiſche Séancen fordert, ſo ſchreit das Spiel der Duſe nach Parodie. Schade, daß die Gallmeyer nicht mehr lebt!

Von italieniſcher und deutſcher Schauſpielkunſt.

Iſt die italieniſche Schauſpielkunſt wirklich der deutſchen überlegen? Es kommt darauf an, wie man die Frage verſtehen will. Daß das ſchauſpieleriſche Talent in Italien dichter geſäet iſt und allerorten ohne Pflege wächſt und blüht, wie Unkraut, ſo daß Niemand ſeiner achtet, läßt ſich nicht läugnen. Ob aber die beſten italieniſchen Schauſpieler beſſer ſind als unſere beſten? Das Genie entwächſt immer einigermaßen den Beſchränkungen der Race; die ganz großen Geiſter und Meiſter aller Nationen ſind im Stillen Eines Stammes, ſie überwinden und läutern die Raceneigenthümlichkeiten und Einſeitigkeiten, welche zwiſchen den Geringeren ſchroffe Unterſchiede begründen. Dabei hören ſie doch nicht auf, durch und durch Deutſche, Italiener, Franzoſen zu ſein; nur der ſcharfe, angeborene Racengeruch, — man geſtatte den Ausdruck —, den eine Race an der anderen nicht vertragen kann und welcher die letzte phyſiologiſche Urſache aller nationalen Antipathien iſt, verflüchtigt ſich. Ein Ludwig Devrient iſt beinahe ein Italiener, Alles lebt und geſticulirt, jeder Zug ſeines Geſichtes iſt redende

Mimik, das Plumpe, Steife, Zähe im deutſchen Weſen, das dem deutſchen Schauſpieler den Anſchein unmittelbarer Natürlichkeit erſchwert —, in ihm iſt keine Spur davon. Und ein Tommaſo Salvini iſt beinahe ein Deutſcher. Das Ueberitalieniſche, ſchier äffiſch Mimiſche, die Ungenirtheit, mit welcher die ſociale und öffentliche italieniſche Pſyche ihre geheimſten Vorgänge nackt und ſichtbar vor aller Welt verrichtet, Alles, was am italieniſchen Weſen dem Deutſchen Aergerniß gibt, iſt in dieſem Künſtler verſchwunden. Von einem Werthunterſchied der Beſten ſei alſo keine Rede, die ſind diesſeits und jenſeits der Alpen gleich gut. Gleich gut und gleich ſelten. Denn daß es in Italien an den geringſten Bühnen von vortrefflichen Schauſpielern wimmle, von denen zwar die Italiener in ihrem Ueberfluß kein Aufheben machen, die aber der Armuth unſerer beſten Bühnen abzuhelfen vermöchten, das iſt ein deutſcher Glaube, dem der Italiener höchſtens aus Eitelkeit beipflichtet. Er gehört zur deutſchen Vorſtellung von Italien, dieſem wunderlichen Erzeugniß der deutſchen Literatur, welches mit dem wirklichen Italien nicht verwechſelt werden darf, obwohl ſich dieſes die deutſche Idealiſirung, ſo komiſch ſie ihm vorkommen mag, gefallen läßt, weil ſie ſchmeichelhaft und einträglich iſt. Hat man ſich erſt daran gewöhnt, daß alle italieniſchen Mimen Italiener ſind, iſt einem das Frappante des wälſchen Weſens und Behabens alltäglich und ſelbſtverſtändlich geworden, dann entdeckt man, daß es in Italien wie anderswo ſehr wenige vortreffliche Künſtler gibt, daß die guten und erträglichen um ein Geringes zahlreicher ſind als

bei uns, während die Maſſe, wie überall, mittelmäßig und ſchlecht iſt. Als Neuling aber fand man faſt Alle vortrefflich, wie einem auch der miſerabelſte ſchwarzrothe Krätzer köſtlich mundete. So ungefähr dürften auch gebildete und kunſtſinnige Italiener die Sache anſehen. Sie ziehen vom Schauſpieler den Italiener ab und beurtheilen nur den Reſt, den Künſtler. Weiß man in deutſchen Landen, daß man in Italien von einer enthuſiaſtiſchen Auffaſſung der Duſe ſehr weit entfernt war, ehe ſie von der Glorie ihres in der Fremde erworbenen Ruhmes umgeben war?

Nun, ſagt man, daß die Italiener nur die ihr allgemeines nationales Talentniveau überragende Begabung und Kunſt des Ruhmes würdig achten, begreift ſich. Aber wir Deutſche haben darum noch kein Recht, die italieniſche Schauſpielkunſt vom italieniſchen Standpunkte zu kritiſiren. Unſer nationales Talentniveau iſt ein niedrigeres als das italieniſche. Mag immerhin ein gutes Theil der italieniſchen Schauſpielkunſt Raceneigenſchaft, alſo Naturerzeugniß ſein, woran dem einzelnen Künſtler kein Verdienſt zukommt, ſo ſteht doch die Thatſache feſt, daß der italieniſche Schauſpieler in dieſem natürlichen mimiſchen Können einen angebornen Vorſprung vor dem deutſchen hat, der ſich daher meiſtens vergebens anſtrengen wird, ihn einzuholen. Darum aber handelt es ſich, und das eben behaupten Jene, welche der italieniſchen Schauſpielkunſt vor unſerer den Vorrang zuſprechen. Das klingt ſchier unwiderleglich. Jedenfalls bedürfte die Widerlegung langwieriger, feiner Erörterungen, denen der Schein der Spitzfindigkeit anhaften

würde. Ich will also durch etliche Gleichnisse andeuten, in welcher Richtung nach meinem Gefühl die Wahrheit zu suchen ist.

In unseren Alpen blüht das Edelweiß nur an schwer zugänglichen Stellen; man muß etwas wagen, um sich den Hut damit zu schmücken. Ich kenne einen Ort in Wälschtirol, wo es an der staubigen Fahrstraße dicht neben dem Wirthshaus, längs der Kirchhofmauer massenhaft wächst. Ist nun jenes Edelweis an der Landstraße ganz das nämliche, wie jenes hoch oben am Abgrund, das die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne röthen? Auf den ersten Blick, ja, und für Solche, die niemals über den ersten Blick hinauskommen, mag es den gleichen Werth haben. Sieht man aber genauer zu, so merkt man, daß sein Weiß nicht so rein ist, daß seine Blumensterne kleiner sind, es ist Edelweiß, aber nicht jenes, um welches die zartesten Zauber der Alpenpoesie weben. Man weiß, was ein dunkles Frauenauge immer den deutschen Dichtern bedeutet hat. Wer kennt nicht Lenau's Lied von der unergründlich süßen Nacht, die ein solches Auge, auf ihm weilend, über sein Leben breitet? Mirza Schaffy, graue, blaue, braune und schwarze Augen vergleichend, sagte, ein schwarzes Auge sei, „wie Gottes Wege dunkel." In Italien, wie in den meisten romanischen Ländern, haben beinahe alle Frauen schwarze Augen. Ist ein solches wälsches Schwarzauge das Augen-Ideal der deutschen Poesie? Kann wie Gottes Wege dunkel sein, was Einen auf allen Wegen und Heerstraßen anblickt? Man erräth wohl, was ich meine. Die Natur, indem sie ein Ding,

eine Blume, ein Auge ſelten ſein läßt, verleiht ihm eine einzige Schönheit, die dem anſcheinend nämlichen Ding fehlt, wenn ſie es irgendwo maſſenhaft erzeugt. Man erlaſſe mir die ausführliche Anwendung dieſer Gleichniſſe auf unſeren Fall. Jenes mimiſche Talent, das faſt jeder Italiener beſitzt, ſo gut wie ſeine ſchwarzen Augen, iſt doch etwas Anderes, als das anſcheinend nämliche Talent, wenn es ſich ausnahmsweiſe in einem deutſchen Schauſpieler findet. Wer vermag den leiſen Duft und Zauber zu analyſiren, in dem der zarte, aber tiefe Unterſchied liegt? Jenes unvermeidliche, mimiſche Talent der Italiener kommt aus der großen Fabrik der Natur, aus den Formen, in welchen ſie die Dutzendmenſchen prägt, das deutſche mimiſche Talent bildet die Natur als Künſtlerin als einziges Werk, das nicht war und nicht ſein wird, mit ſchöpferiſcher Hand; jenes iſt Allen gemein, es hat keine perſönliche Phyſiognomie, das italieniſche Schauſpielergenie muß ſogar ſeine Individualität erſt durch die typiſche italieniſche Weiſe der Mimik hindurcharbeiten; das deutſche Talent iſt perſönliche Begabung, nicht Race-Eigenſchaft, iſt daher auch ſelten und hat perſönlichen Charakter.

Woher die italieniſche Race zu jenem allgemeinen mimiſchen Talent gekommen iſt, das ſie in ihrer Mutterſprache beſitzt, wie ein Stück von dieſer, das ſich in ihr mit dem Gebrauch der Glieder ausbildet, wäre ernſtlicher Unterſuchung werth. Gewiß bezeichnet dieſe Eigenſchaft ein uraltes Culturvolk. Die italieniſche Pſyche durchdringt und beherrſcht den Leib inniger, feſter, bis in die feinſten Nervenveräſtelungen hinein, als die

deutſche. Dem Italiener iſt ſein Leib ſein Ich; wie hätte ein italieniſcher Philoſoph auf den deutſchen Gedanken kommen können, den eigenen Leib der Außenwelt, dem Nicht-Ich, zuzuzählen? Dem deutſchen Geiſt iſt dieſe Auffaſſung nicht fremd und widernatürlich. Jene Allgegenwart der Seele im ganzen Leibe aber, die Lichtenberg Garrick nachrühmte, iſt die phyſiologiſche Grundlage des mimiſchen Talentes.

Uebrigens fehlt auch dieſe Eigenſchaft der deutſchen Race nicht ſo ſehr, wie man meint. Der deutſche Schauſpieler hat jenes dem italieniſchen verwandte Talent, ſobald man ihm erlaubt, ſtatt im erworbenen Schriftdeutſch, in ſeiner angeſtammten Mundart zu ſprechen und zu ſpielen. So oft im Burgtheater ein Dialektſtück gegeben wird, entpuppen ſich Schauſpieler von ſonſt beſcheidenem Talent und Können als Künſtler erſten Ranges. Was da in ihnen aufwacht, iſt jene Mimik, die durchaus Raceneigenſchaft iſt, nicht perſönliches Verdienſt.

An unſeren Vorſtadt- und Provinzbühnen ſind gute Localſchauſpieler gerade ſo häufig, wie jene guten italieniſchen Schauſpieler, und wir legen nicht mehr Werth auf ſie, als die Italiener auf die ihrigen. Das verſteht ſich ja von ſelbſt. Selten iſt bei uns nur das ſchriftdeutſche mimiſche Talent. Das kann auch nicht anders ſein. Die deutſche Schriftſprache iſt keine lebendige, geſprochene, ſondern eine junge Literaturſprache die erſt unter zahlreichen Rückfällen danach ringt, geſprochene Volksſprache zu werden. Sie iſt ein Ideal, keine Thatſache. Daher iſt mit ihr nicht, wie mit der italieniſchen,

eine ausgebildete Mimik verwachſen, die dem Kinde, das die Sprache von der Mutter lernt, in Glieder und Nerven ſchöſſe. Wenn wir alſo, was mimiſche Naturanlage angeht, hinter den Italienern zurückſtehen, iſt dies nicht eine Eigenſchaft der Race, ſondern eine Folge der eigenthümlichen Entwicklung unſerer Literaturſprache.

Verlag von Eduard Avenarius in Leipzig.

Vor kurzem erschien:

Ueber Drama und Theater

von

Alfred Freiherrn von Berger.

7 Bogen. Elegant broschiert ℳ 1.—.

Zweite Auflage.

Inhalt.

Ursachen und Ziele der modernsten Litteraturentwicklung: Seite

I. Von Goethe zu Bismarck. — Ibsen 3
II. Ibsens Stil. — Sein Einfluß auf das deutsche Drama. Die Mundart im modernen Drama 27
III. Das moderne Milieudrama. -- Das Märchendrama. — Friedrich Nietzsche 36
Wie soll man Shakespeare spielen? 50
Die Bedeutung des Theaters für die moderne Gesellschaft . . 90

„Es ist ein schmales aber gehaltvolles Büchlein .... ich wünsche ihm recht viel nachdenksame Leser."

(Carl Weitbrecht im „Litterarischen Centralblatt" 1900, Beilage zu Nr. 20.)

„Was seinen (v. Bergers) dramaturgischen und ästhetischen Arbeiten ihren eigenen Reiz und Wert verleiht, das ist die tief eindringende psychologische Analyse, durch welche er Selbsterlebtes und Selbstempfundenes zum allgemeinen Bewußtsein zu erheben vermag. Dies sein neuestes Buch giebt wieder eine glänzende Probe dieser ihm eigenen Begabung und zwar eine besonders interessante, weil der geringe Umfang im umgekehrten Verhältnis steht zu dem hier oft überraschenden Reichtum an Gedanken und treffenden Bildern."

(Prof. Jerusalem in „Die Wage" 1900, Nr. 20.)

Faust, Tragödie von **Goethe**, für die Bühne in drei „Abenden" eingerichtet von **Adolf Wilbrandt**. X und 344 S. Gr. 8°. Broschiert ℳ 4.—, gebunden ℳ 5.—.

Dr. M. Freudenberger, Beiträge zur Naturgeschichte der Sprache. 10 Bogen 8°. Elegant broschiert ℳ 2.—.

Inhalt: 1. Protoplasma. — 2. Kampf ums Dasein. — 3. Rudiment. — 4. Begünstigte Daseinsformen. — 5. Analogie und Homologie. — 6. Kreuzung. — 7. Ausgestorbene Zwischenstufen. — 8. Veränderungen in der historischen Zeit. — 9. Reversion (Rückkehr zur großelterlichen Bildung). — Ursprung der Sprache.

„In äußerst glücklicher Weise wendet Verfasser naturwissenschaftliche Betrachtungsweise auf Entstehen und Entwicklung der Sprache an. Wenn er sich dabei auch der naturwissenschaftlichen Ausdrucksweise bedient, so beweist er damit, wie passend die Bezeichnungen sind, wie vorzüglich sie sich allgemein verwenden lassen und wie befruchtend sie durch ihre prägnante Klarheit auch auf andere Wissenschaften wirken." (**Die Umschau**, IV, 25.)

Karl Otto Erdmann, Die Bedeutung des Wortes. 15 Bogen gr. 8°. Elegant broschiert ℳ 3.60, gebunden in Ganzleinen ℳ 4.20.

Inhalt: Die Vieldeutigkeit des sprachlichen Ausdrucks. — Die verschiedene „Suppositio". — Wortanalyse und Wortbegrenzung. — Nebensinn und Gefühlswert der Worte. — Das Verständnis der Worte und die Bildung anschaulicher Vorstellungen. — Gedankenloser Wortgebrauch und sein Nutzen.

„Wir sprechen dem Buche auch für die Beurteilung von Dichtungen eine außerordentliche Bedeutung zu. Keiner, der sich von Berufswegen oder einfach als gebildeter Mensch mit schriftstellerischen Erscheinungen auseinandersetzen will, darf die Fragen, die hier behandelt werden, geringschätzen. Wir rechnen Erdmann's Buch zu den eigentlichen ‚Kunstwartbüchern', deren Besitz wir bei unseren Lesern voraussetzen möchten." (**Der Kunstwart**, XIII, 19, 1900.)

Wilhelm Uhl, Das deutsche Lied.

Privatdozent an der Universität Königsberg.

Acht Vorträge. 20 Bogen 8°. Broschiert ℳ 3.—, gebunden in Ganzleinen ℳ 4.—.

„Es wird jedem Freunde der deutschen Lyrik willkommen sein als ein in seiner Eigenart hervorragender Beitrag zum tieferen Verständnis des geläufigen litteraturgeschichtlichen Materials. (**Königsberger Hartungsche Zeitung.**)

„Der Verfasser giebt uns in seinen Vorträgen einen übersichtlichen und gediegenen Überblick über die Geschichte und den Werdegang des deutschen sangbaren Liedes." (**Wiss. Beilage der Leipz. Ztg.**)

Verlag von Eduard Avenarius in Leipzig.

Der beste und zuverlässigste Führer durch die moderne Literatur.

Die deutsche Dichtung der Gegenwart.

Die Alten und die Jungen

von

Adolf Bartels.

Vierte verbesserte Auflage.

19 Bogen gr. 8°. Broschiert in hübschem Umschlag ℳ 4.—, gebunden in Ganzleinen ℳ 5.—.

Aus den Preßstimmen zur ersten Auflage:

„Scharfer Geist, Fähigkeit, in knapper Form vieles zu sagen, das Streben nach Gerechtigkeit ist überall unverkennbar; .... eine bei aller Kürze so gründliche Übersicht der dichterischen Bestrebungen unseres Jahrhunderts in Deutschland dürfte sich sonst kaum finden ..."

(Neue preußische (Kreuz-) Zeitung.)

„.... Wir billigen den geschichtlichen Aufbau, den er der modernen Entwicklung giebt, nicht nur, sondern wir freuen uns in besonderem Maße, daß eben diese Gesichtspunkte sich jetzt geltend machen." (Kölnische Zeitung.)

„Eine anregende literaturgeschichtliche Studie ..... den Nagel auf den Kopf treffend." (Hamburger Correspondent.)

„Wie fein Bartels die einzelnen Dichter ihrem Wesen nach erkennt, das ist für jeden, der sich für moderne deutsche Literatur interessiert, ein wahres Vergnügen. Und dazu die Klarheit des Urteils, das oft in wenigen Sätzen so treffend charakterisiert, daß man voll freudigen Erstaunens innehält, um nur die sich zudrängenden Gründe der Beistimmung zu ordnen."

(Baseler National-Zeitung.)

„Bei seiner ungeheuren Belesenheit, seinem großen Talent, die Spreu von dem Weizen zu sichten, und seinem außerordentlichen feinen Geschmack gelingt es dem Autor, unserer Gegenwart dieselbe Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wie wenn er ein Literarhistoriker des zwanzigsten Jahrhunderts anstatt des neunzehnten wäre." (New-Yorker Staats-Zeitung.)

Aus den Preßstimmen zur zweiten Auflage:

„. . . . Da er (Bartels) überall nach Begründung seiner Urteile und eingehender Erkenntnis der Zusammenhänge und gegenseitigen Beziehungen strebt, so gestaltet sich die neue Auflage seines Buches zu einem nach Möglichkeit umsichtigen, sachkundigen und sicheren Führer durch die Wirrnis der neueren poetischen Literatur. . . . . Die Hauptsache bleibt überall die energische Überzeugung, die mit so scharfer Einsicht gepaart ist, und das Hauptverdienst die klare und feste Selbständigkeit der Urteile, die sich jeder Nachprüfung gewachsen zeigt. (Das Literarische Centralblatt.)

„Der Vorzug des Buches von Adolf Bartels liegt in der ruhigen, entschlossenen, hier und da selbst derben und trotzigen Freimütigkeit des Autors, in der geistvollen Beherrschung des weitschichtigen Materials und dem Drange, sich selbst wie anderen zur unbedingten Klarheit zu verhelfen. . . ." (Dresdner Journal.)

„Der Gebildete wird Bartels Werk als eine der bedeutendsten literarhistorischen Leistungen, die wir besitzen, dankbar anerkennen. . ." (Straßburger Post.)

„Seiner prägnanten, großzügigen Gesamtdarstellung der geschichtlichen Entwickelung unserer nationalen Dichtung seit 1850 hat der Verfasser nun eine breite Unterlage und tiefere Begründung in bald mehr, bald weniger ausgeführten Einzeldarstellungen der dichterischen Persönlichkeiten hinzugefügt. Als Ganzes bietet dieses Buch das Beste, was über unsere Dichtung der Gegenwart überhaupt vorliegt. . . ." (Deutsche Zeitung.)

„In einer begeisterten Begrüßung der echten Heimatkunst, in der Bartels mit Recht das Heil wenigstens der nächsten Zukunft sieht, klingt das schöne Werk aus, das zweifellos der zuverlässigste, treueste, gesündeste und warmherzigste Führer durch unsere zeitgenössische Literatur ist." (Otto Lyon in der Zeitschrift f. deutsch. Unterricht.)

Verlag von Eduard Avenarius in Leipzig
Sternwartenstraße 22.

Seit Anfang 1900 erscheint zum

Literarischen Centralblatt
für Deutschland

begründet 1850 von Friedrich Zarncke,

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur
Prof. Dr. **Ed. Zarncke**,

eine

Beilage

über die moderne schöne Literatur.

Erscheint monatlich zunächst zweimal. — Preis jährlich 6 ℳ.

Fünfzig Jahre lang hat das Literarische Centralblatt seiner Aufgabe möglichst objektiver Berichterstattung über alle Erscheinungen anfangs der gesamten, dann allein der wissenschaftlichen Literatur, gewaltet, sich den Wert eines unentbehrlichen Hülfsmittels für alle, die den Fortschritt der Wissenschaften verfolgen, erworben und die Anerkennung und Mitarbeit der hervorragendsten Geister des deutschen Volkes erlangt. Nun hat sich in neuerer Zeit das Bedürfnis, auch die schöne Literatur im Centralblatt wieder zu berücksichtigen, herausgestellt: Nicht bloß, daß Sprachkunde und Literaturwissenschaft, diese heute so eifrig gepflegten wissenschaftlichen Fächer, das Bedürfnis, auch die neuere schöne Literatur in den Kreis ihrer vergleichenden Forschung zu ziehen, in immer höherem Grade empfinden, es ist überhaupt ein Hinabsteigen gewissermaßen fast aller Wissenschaften in die Arena der Gegenwart erfolgt, alle haben die innigsten Beziehungen zum modernen Leben gewonnen, und da nun die schöne Literatur unzweifelhaft das beste Spiegelbild desselben ergiebt und die in ihm wirksamen Kräfte, Strebungen und Strömungen treu, wenn auch nicht immer klar aufzeigt, so existiert für alle Wissenschaften, wenigstens für die Geisteswissenschaften ein Bedürfnis, sich bis zu einem gewissen Grade mit ihr zu befassen und in ihr auf dem Laufenden zu bleiben. Daher hat das Centralblatt schon seit einiger Zeit wieder Besprechungen

charakteristischer dichterischer und belletristischer Werke gebracht, doch konnte auf dem zur Verfügung stehenden Raum bisher nur Weniges berücksichtigt werden, und nach und nach erwuchs die Notwendigkeit, für die schöne Literatur ein eigenes Beiblatt zu schaffen. Dieses ist nun im Januar 1900 ins Leben getreten und wird vor allem größere zusammenfassende kritische Übersichten der verschiedenen Gattungen dichterischer Werke, aber auch kürzere Einzelkritiken, hin und wieder orientierende Aufsätze allgemeinen Inhalts und gelegentlich auch Erstveröffentlichungen wichtiger literarischer Dokumente, Briefe u. s. w. bringen. Der Standpunkt, der auch in der Beilage festgehalten sein wird, wird der altbewährte des Centralblattes, der der objektiven Berichterstattung, der aber das selbständige Urteil des Referenten nicht ausschließt, sein; keine der modernen Parteirichtungen wird in der Beilage ihre Vertretung haben, möglichst historische Haltung wenigstens erstrebt werden. Als Mitarbeiter sind bereits eine ganze Reihe bekannter unparteiischer Literaturhistoriker und Kritiker, darunter eine Anzahl der Mitarbeiter der leider eingegangenen Blätter für Literarische Unterhaltung — wir nennen nur Adolf Bartels, Richard Friedrich, Karl Heinemann, Herm. Anders Krüger, Carl Weitbrecht — gewonnen worden, und es steht zu hoffen, daß das Vertrauen, dessen sich das Centralblatt seit langem erfreut, auch bald auf seine Beilage übergehen wird.

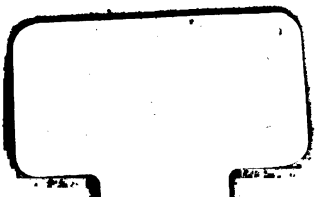
Die **Beilage** ist für sich (ohne das Hauptblatt) zum Preise von ℳ 6.— jährlich **durch alle Buchhandlungen** zu beziehen.

Das Hauptblatt:

Literarisches Centralblatt
für Deutschland

erscheint wöchentlich 2—4 Bogen gr. 8° stark und bringt wöchentlich ca. 30—50 Besprechungen über Werke aus allen Gebieten, die Inhaltsangabe aller wichtigen Zeitschriften, reichhaltige bibliographische und biographische Mitteilungen und Nachrichten aller Art. Das Literarische Centralblatt ist das älteste, angesehenste und verbreitetste kritische Organ in deutscher Sprache.

Probenummern der Beilage (Preis jährlich ℳ 6.—), sowie des Literarischen Centralblattes mit Beilage (Preis jährlich ℳ 30.—) besorgt jede Buchhandlung, sowie gratis und franko die

Verlagsbuchhandlung

MAR 3 - 1944